MASTER
NEGATIVE
NO. 91-80287-7

AUTHOR:

TONELLI, LUIGI

TITLE:

... LA TRAGEDIA DI GABRIELE D'ANNUNZIO

PLACE:

MILANO

DATE:

PREF. 1913]

Master Negative #

91-80281-7

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

Tonelli, Luigi, 1890-1939.
... La tragedia di Gabriele d'Annunzio. Milano, Sandron, [pref. 1913]
306 p. 20 cm.

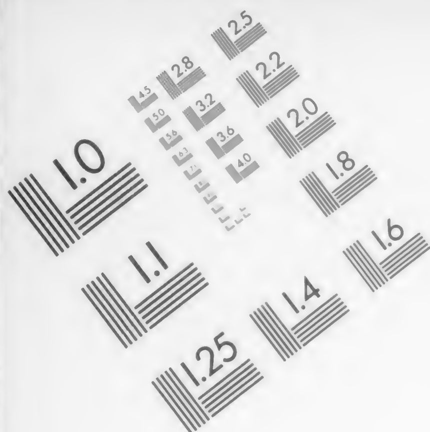
At head of title: Luigi Tonelli.

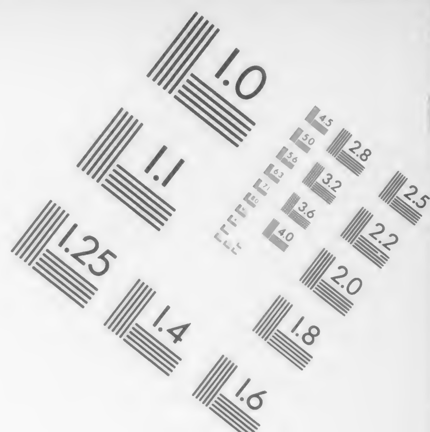
 Copy in Paterno [1913?]

Restrictions on Use:

TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35 mm REDUCTION RATIO: 11x
IMAGE PLACEMENT: IA (IIA) IB IIB
DATE FILMED: 8-25-93 INITIALS MY
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT





AIIM

Association for Information and Image Management

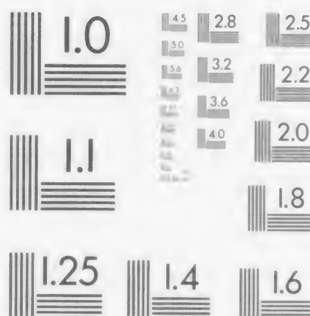
1100 Wayne Avenue, Suite 1100
Silver Spring, Maryland 20910

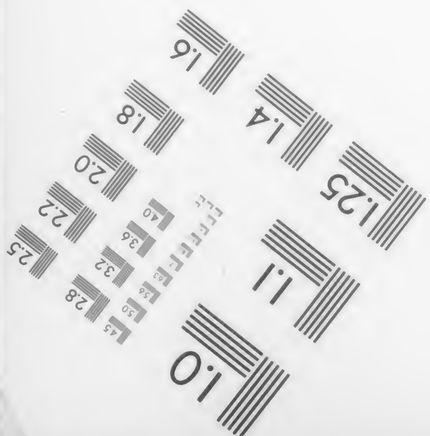
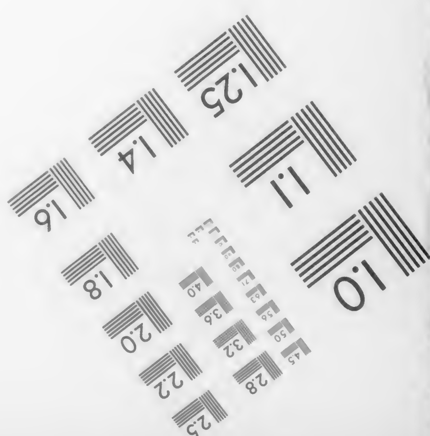
301/587-8202

Centimeter

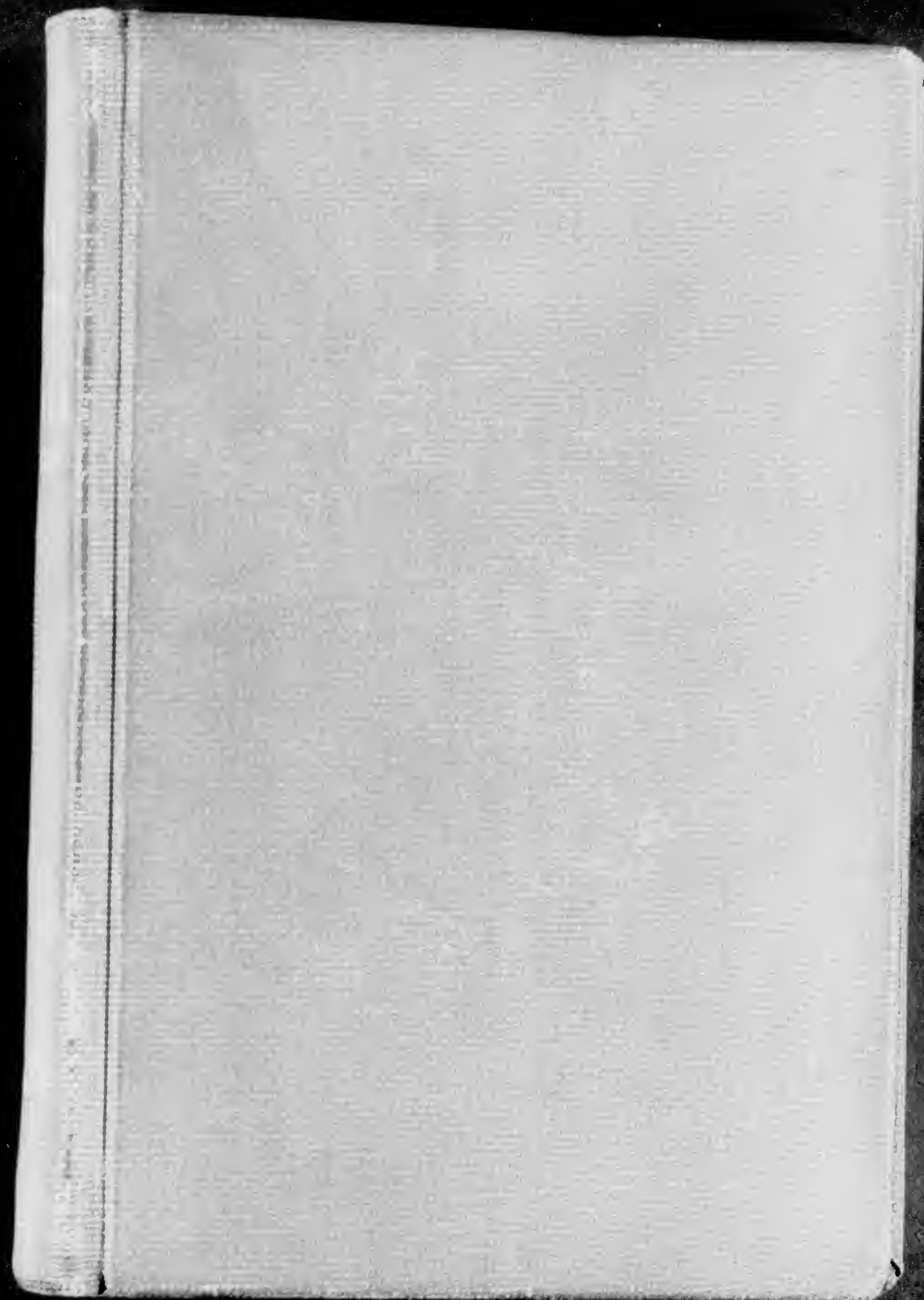


Inches



MANUFACTURED TO AIIM STANDARDS
BY APPLIED IMAGE, INC.



LA TRAGEDIA

DI

GABRIELE D'ANNUNZIO

LUIGI TONELLI

LA TRAGEDIA

DI

Gabriele D'Annunzio



REMO SANDRON — EDITORE
LIBRAIO DELLA R. CASA
MILANO-PALERMO-NAPOLI

DELLO STESSO AUTORE:

L'evoluzione del Teatro contemporaneo in Italia (Biblioteca « Sandron » di scienze e lettere — *Ediz. Remo Sandron — Palermo*).

La critica Letteraria italiana negli ultimi cinquant'anni (« Biblioteca di cultura moderna » *Ed. Gius. Laterza e F. Bari*).

A

DOMENICO LANZA

CRITICO SERENO, NOBILISSIMO, PROFONDO

SOMMARIO

PREFAZIONE

CAPITOLO PRIMO

IL TEATRO DI G. D'ANNUNZIO RISPETTO ALL'OPERA COMPLESSIVA DEL POETA.

I — Una pregiudiziale critica e il suo valore. Teoria e pratica; estetica e critica. Possibilità e convenienza d'uno studio sull'attività tragica d'annunziana.

II — Le interpretazioni *crociana, borgesiana* e *oraniana* della poesia d'annunziana. Il *tragico* d' annunziano nell'opera complessiva, e, in particolare, nel Teatro del nostro Poeta. In questo esso si realizza nel modo più sincero: tanto psicologicamente, quanto esteticamente.

III — Il culto d'annunziano per il teatro. Sue ragioni: desiderio di gloria popolare; fede nella propria missione di banditore della Bellezza; e soprattutto inconsapevole sentimento d'una più perfetta corrispondenza fra il suo mondo tragico e la forma drammatica. Assoluta prevalenza del *dramma* per un lungo periodo d'attività poetica. Utilità pratica d'uno studio speciale sul Teatro d' annunziano.

CAPITOLO SECONDO

LA TRAGEDIA D'ANNUNZIANA SECONDO IL POETA E I SUOI CRITICI

I — Un passo del *Fuoco* e il *Teatro d'Albano*. L'ideale tragico d'annunziano: utilità e interesse, se non necessità, di conoscerlo.
II — La tragedia d'annunziana e la tragedia greca. Nietzsche e D'Annunzio: loro concezione del *tragico*, dell'*eroe tragico*, del *fine* e della *morale* della tragedia, e infine del *delitto* dell'*Eroe*.
III — Mondo intenzionale e mondo effettivo nella tragedia d'annunziana. Loro contraddizione. False deduzioni di critici. Significato e valore di essa contraddizione.
IV — Rilievi e accuse di critici: deficienza d' *azione*, di *psicologia*, d'*umanità*. Loro valore negativo; loro fondo di verità.

CAPITOLO TERZO

LE CARATTERISTICHE FONDAMENTALI DELLA TRAGEDIA D' ANNUNZIANA.

I — Spirito profondamente *barbarico* della tragedia d' annunziana. Natura dell'*ambiente* tragico — storico, ideale, di sogno — di essa tragedia; e suo significato.
II — I *nuclei germinativi* delle singole tragedie: loro caratteristiche fondamentali costanti. Unità e sincerità d'ispirazione; non già mancanza di feconda fantasia. Errori teorici e logici di critici.
III — Analisi dei principali personaggi: i *lussuriosi*, i *conquistatori-lussuriosi*, il *dominatore*.
IV — Analisi della *folla* d'annunziana.

CAPITOLO QUARTO

LE CARATTERISTICHE FONDAMENTALI DELLA TRAGEDIA D' ANNUNZIANA (*segue*)

I — Dipendenza intima e profonda delle altre caratteristiche da quella fondamentale. Mancanza d'una vera e propria *evoluzione psicologica*. Mancanza d' *intreccio*. Pericoli derivanti da tali mancanze, e loro superamento. La tragedia d'annunziana, interpretata come tragedia di *collettività* piuttosto che d'*individui*.
II -- La *liricità* della tragedia d'annunziana.
III — Il *tragico*, in generale, e il *tragico d'annunziano*, in particolare. Il terribile e il meraviglioso dell'*Istinto*. Confronto tra il *tragico d'annunziano* e quello della *tragedia greca*, del *dramma cristiano* e *romantico*, e infine di quello *psicologico*. Differenza fra i loro protagonisti ideali: l' *Istinto*, il *Fato*, la *Provvidenza*, il *Dovere*. La tragedia d'annunziana e la tragedia erudita cinquecentesca.

CAPITOLO QUINTO

LA BELLEZZA SENSIBILE DELLA TRAGEDIA D'ANNUNZIANA.

I — La bellezza *sensibile* del dramma e suo valore estetico.
II — Il sogno e l'arte. Il sogno e la tragedia d'annunziana. Le didascalie. Potenza pittorica e scultoria del D'Annunzio.
III — Il verso *drammatico*, e, in particolare, il verso drammatico *d'annunziano*. Ritmi e melodie d'annunziane.
IV — La tragedia d'annunziana e la tragedia greca, considerate rispetto alla loro bellezza sensibile.

CAPITOLO SESTO

LE CREATURE DRAMMATICHE D'ANNUNZIANE - I CAPOLAVORI

I — *Tipi* universali e *personaggi* d'annunziani.
II — I *solitari: Francesca, Anna* e *Leonardo*. Le *coppie: Silvia* e *Sirenetta, Aligi* e *Mila, Corrado* e *Maria, Marco Gratico* e *Basiliola*.
III — I *personaggi secondari* e i *gruppi*.
IV — Critica *negativa* e *positiva*. Causa principale degli errori estetici in alcune tragedie d'annunziane. Tragedie difettose, imperfette, perfette. Analisi dei Capolavori: *La città morta, Francesca da Rimini, La figlia di Jorio*.
V — Giudizio complessivo del *Teatro* d'annunziano.

CAPITOLO SETTIMO

LA TRAGEDIA D'ANNUNZIANA NELLA STORIA DEL TEATRO ITALIANO.

I — La caratteristica fondamentale del Teatro italiano e la tragedia d'annunziana. Singolarità di questa, e sua relazione col movimento *romantico*, col *positivismo* storico, con le teorie contemporanee *antropologiche*.
II — La profonda *italianità* del genio di Gabriele D'Annunzio.

PREFAZIONE

*« Nel cinquantennio che studieremo, un solo poeta drammatico mostra la più assoluta e irriducibile originalità, tale che, nella sua peculiarità, nè trova un addentellato nel passato, nè soffre imitatori, assolutamente isolato: Gabriele D'Annunzio. Ebbene, esamineremo il suo Teatro a parte, indipendentemente da ogni predisposta e generale classificazione... » — Così scrivevamo nell'*Introduzione *al nostro lavoro sull'*Evoluzione del Teatro contemporaneo in Italia*; e così ora, a brevissima distanza di tempo, manteniamo la promessa. Giova tuttavia avvertire che questo studio sulla* Tragedia di Gabriele D'Annunzio, *meditato e scritto nell'estate del 1911, è anteriore alla composizione dell'altro, e sarebbe stato certamente anche pubblicato in antecedenza, se non fossero sopraggiunte delle difficoltà d'indole editoriale. Giova soprattutto per spiegare come mai in esso non*

si faccia parola della Pisanella, *rappresentata quest' anno stesso a Parigi, e — tanto meno — del* Caprifoglio, *dramma d'* ambiente moderno, *e di* Parisina, *poema drammatico, musicato dal Mascagni, i quali molto probabilmente saranno già stati rappresentati, quando il nostro libro si pubblicherà. Ma giova anche per far comprendere certi difetti e manchevolezze, che il lettore diligente ed intelligente non ha certo bisogno che noi ora indichiamo e spieghiamo.*

Speriamo e ci auguriamo che questo libro sia accolto dalla Critica e dal Pubblico con la stessa cortese benevolenza, con cui l'antecedente fu considerato. Di che, fin d'ora, profondamente li ringraziamo.

Parma, ottobre 1913.

L. T.

CAPITOLO PRIMO

IL « TEATRO » DI G. D'ANNUNZIO RISPETTO ALL'OPERA COMPLESSIVA DEL POETA

I.

Prevedo le critiche e m'affretto a premunirmene.

— Il vostro lavoro, qualunque siano lo sforzo e la qualità dell'ingegno in esso adoperati, poggia sopra un errore critico così capitale, da infirmare addirittura *a priori* ogni suo possibile risultato. Capitale e insieme troppo evidente, perchè possiamo perdonarvelo. Voi intitolate questo studio: *La Tragedia di G. D'Annunzio...*: ma non vi siete accorto, riflettendo su esso solo, dell'enorme arbitrio critico commesso? Il poeta G. D'Annunzio è il complesso di tutte le sue opere, nessuna eccettuata, dal primo tentativo di collegiale alle ultime *Faville del maglio*, dalla *Laus Vitæ* al *S. Sebastiano*. Se volete studiarlo per giungere a conclusioni serie, — non diciamo giuste, ma

almeno serie — dovete esaminarlo, parte a parte, tutto, senz'alcuna limitazione. Perciò avete errato prendendo ad esame il solo *teatro* d'annunziano, la sola *tragedia*. Avevate dinanzi una statua—quella che il D'Annunzio si sta scolpendo da trent'anni e più, ininterrottamente — e voi, invece di mirarla e giudicarla nel suo complesso, la coprite per due terzi, e mirate e giudicate il terzo che rimane. Evidentemente siete caduto nell'antico errore della distinzione dei generi letterari: il dramma non sarebbe un romanzo, e un romanzo non sarebbe una lirica...: dunque, secondo voi, si può e si deve trattare separatamente del teatro...

— Ebbene, no, signori: voi avete pienamente ragione nella teoria... che non è vostra; ma avete torto nel caso particolare. Dico «nel caso particolare». Se è vero in genere che la teoria, venendo a contatto con la pratica, è in parte modificata da questa, allo stesso modo che questa è retta e dominata da quella; ciò è vero ancor più profondamente ed indubitabilmente per l'estetica rispetto a quella che ne è la naturale e diretta emanazione pratica: la critica. Ogni critica deve poggiare necessariamente sopra un sistema estetico: questo può essere più o meno chiaro e definito nel cervello del critico, più o meno vicino alla verità: s'intende; ma ad ogni modo non può mancare. Se manca, la critica non è più critica: è vagabondaggio poetico, impressione artistica, fantasia brillante... prosa, insomma, che potrà essere magnifica e artisticamente bellissima, e nondimeno non sarà mai *seria* dal punto di vista critico, come l'autore intendeva che fosse giudicata. Perciò la critica di Ippolito Taine è ugualmente seria, come quella di Francesco De Sanctis, sebbene questa infinitamente superiore a quella anche perchè basata sopra una filosofia più vicina alla verità; mentre non è seria, sebbene talvolta splendidissima, quella... di moltissimi altri che qui è inutile nominare. Ma se questo è vero, non è men vero, d'altra parte, che il sistema estetico, essendo necessario, è tuttavia ben lungi dal parere sufficiente. L'*humus* è necessario, ma non basta: perchè si possa produrre una pianta, occorre il seme. E il seme, nel caso nostro, è il genio potenziale, o, per parlar più volgarmente, quel buon gusto, intimamente innato, che può e deve essere coltivato, affinato, perfezionato, ma non si può affatto comunicare ed insegnare. Il critico è un poeta potenziale e — lo sappiamo — *poeta nascitur*... Il critico crede in un sistema filosofico, che l'ha snebbiato da vieti pregiudizi, l'ha slegato da strettoie irragionevoli, gli ha dato insomma luce e libertà maggiori per camminare dirittamente e velocemente — non gli ha dato il cavallo, non gli data la lancia. E il grande critico si riconosce appunto dal suo cavallo e dalla sua lancia. Occorre — dico — il buon gusto; e con questo non intendo soltanto, come si suole e come le parole strettamente significano, l'attitudine a *sentir* la bellezza, ma altresì quella a *comprenderla*. Comprenderla: cioè trovare la pro-

fonda unità ideale che accomuna un gruppo di opere, o ispira un'opera sola; stabilire le relazioni delle parti; scoprire le leggi che le governano, non col sistema alla mano, quasi fosse un comodo metro tascabile, ma anzi dimenticando, almeno apparentemente, il sistema, per trovare quell'unità, per stabilire quelle relazioni, per scoprire quelle leggi, con l'ingenua contemplazione e l'ingegnosa elaborazione dell'opera o delle opere stesse. Per il vero critico ciascuna di queste rappresenta un enigma da sciogliere, un problema da risolvere, epperò implica uno speciale e individuale metodo di scoperta, che si deve ritrovare in essa e non fuori di essa. L'estetica insomma, come tutte le teoriche, deve essere rigida nei suoi canoni e nelle sue illazioni; la critica, al contrario, come tutto ciò che viene a contatto con la vita, non deve cristallizzarsi in formule razionali, se pur non vuole perdere precisamente il senso della vita, che è movimento, ma mantenersi continuamente allo stato di fluidità, per acquistar varia la forma, come vario è lo stampo, o il recipiente.

Tutta questa premessa — forse un po' troppo lunga, ma probabilmente non inutile — valga, nel caso particolare, come *captatio benevolentiae*. Per la quale valga soprattutto una dichiarazione che m'affretto a fare. Io credo *possibile* discorrere unicamente del teatro d'annunziano, soltanto a patto che il critico conosca tutta l'opera, così varia e ampia e complessa, del Poeta abruzzese. Solo

conoscendola perfettamente, infatti, egli potrà giudicare della personalità artistica dell'Autore, stabilire quindi come essa si rispecchi nell'opera parziale dedicata al teatro, riconoscere in ultimo gli elementi più fondamentali e più veri di quest'opera parziale. Solo conoscendola perfettamente, può dare un giudizio, con la probabilità di non errare, sul valore e significato dell'opera parziale, sia assolutamente in sè, e sia relativamente a quella complessiva. Solo così, infine, il critico può convincersi... della possibilità e convenienza appunto d'un tale studio parziale.

II.

Non pretendo naturalmente di scoprire D'Annunzio. Questa fitta ed esuberante foresta è stata violata e battuta vittoriosamente da almeno tre esploratori di merito grandissimo, i quali hanno cercato di darci, e di fatto ci hanno dato, il filo d'Arianna, perchè anche noi, assai meno forti e coraggiosi, potessimo con una certa sicurezza avventurarci nel doloso labirinto... Non m'atteggio nemmeno a giudice dei tre: sarebbe non solo un'ingratitudine, ma anzi — ch'è peggio — la più patente prova di sciocca vanità. Troppo facile è accorgersi degli alberi qua e là male abbattuti o sfrondati, passeggiando comodamente per un sentiero fatto dall'accetta altrui! Non m'illudo nemmeno di dir cose personalissime, perchè credo che la mia opinione sia condivisa, per quanto

tacitamente, da molti altri... E tuttavia bisogna pur dire che dei tre il Croce, il quale del resto ha il merito grandissimo d'esser stato il primo critico coscienzioso, probo, geniale del D'Annunzio, non pare sia profondamente penetrato nella più intima psiche del poeta. Leggendo e rileggendo D'Annunzio, vi convincete che la formula crociana, «*sensualismo* e *dilettantismo*» coglie certamente una verità, ma non tutta la verità: che il «*sensualismo*» di questo poeta ha un carattere specialissimo, immensamente differente da tanti altri «sensualismi» letterari, e però ha bisogno d'una ulteriore e precisa determinazione; e che il suo «*dilettantismo*», anche nel più alto e nobile significato della parola, è solo apparente, o almeno non è dilettantismo-indifferenza, poichè sentite o intravvedete, per quanto confusamente, un mondo intimo, profondo, tutto proprio del Poeta. Comprendete insomma che quella formula è felicemente superata e integrata dall'altra del Borgese, quando, nella giovanile «ora gioconda» e più ancora nella matura «ora satanica», esalta il sensualismo d'annunziano trasformato in «*panismo*», in un particolare «*panteismo*», per cui «sembra cantata la *spiritualità del senso*». Epperò trovate una maggiore corrispondenza fra l'impressione complessiva che vi fa l'opera d'annunziana e quel sintetico giudizio del Borgese: «Tutto dunque, nell'arte d'annunziana, si riduce a sensualità ed a lussuria. Ma bisogna concludere, ripetendo che questa sensualità non è turpiloquio e sconcezza;

ma dolore ed ansiosa volontà di superamento. Questa tragica lussuria si presenta al giudizio della storia purificata dal suo medesimo ardore. E, in questo senso, diventa una figura altamente simbolica la meretrice d'annunziana, Mila o Basiliola, che perisce trasfigurata, gridando nella sua bella fiamma»... E tuttavia non sapete convenire del tutto col Borgese. Già, nei due giudizi or ora citati rilevate un'evidente contraddizione; ma le contraddizioni, d'intonazione e di pensiero, abbondano in quel suo saggio critico, che ha pur tanti e così insoliti pregi, ma che innegabilmente manca del senso di tranquilla superiorità e della limpidezza di visione, indispensabili a chiunque debba giudicare. Non vi persuade quella sua parabola così rigidamente tracciata — quasi la vita dello spirito fosse sempre e sicuramente paragonabile alla vita corporale — per la quale tutte le opere anteriori all'«ora satanica» non ne sono che preparazione, tutte le posteriori non altro che «paralipomena». Infine, non potete non sentirvi amaramente disillusi quando, appunto per amore del «sistema» imposto forzatamente, del disegno prestabilito e non direttamente ricavato dall'esame delle opere d'arte, il Borgese, dimenticando certe sue geniali intuizioni sulla tragicità d'annunziana, mette in un sol fascio, come indici e segni dell'«avvento del superuomo», nientemeno che i due *Sogni* con la *Gloria*, e la *Città morta* con *La Gioconda*, senza rilevarne le differenze d'ispirazione e, ciò che più

importava, il senso di profonda tragicità, trascendente le strettoie intellettualistiche d'un puro e semplice «avvento del superuomo». Lo stesso scontento vi prende quando leggete che la *Francesca da Rimini* è — *tout-court* — la più lunga canzone fra le *Città del Silenzio*... «ed è anche la più bella», e che, «per le medesime ragioni per cui son belle molte fra le *novelle della Pescara*, è bellissima la *Figlia di Jorio*». E, più ancora che lo scontento, addirittura la protesta vi riesce spontanea quando, non dico la *Fiaccola sotto il moggio*, che è veramente debolissima, ma opere quanto volete discutibili, ma indubbiamente ricche di vivissima genialità, come *Più che l'amore, La Nave*, la *Fedra*, sono ferocemente derise o prese allegramente in burletta. Nessuno potrebbe sinceramente convenire col Borgese che sia in esse «flaccida per decrepitudine la materia; stracca, afosa, opprimente di languore ed irritante per arida e slombata violenza, la forma»; tanto più, perchè questo giudizio sommario non è, o almeno non pare, in alcun modo giustificato.

E allora..... e allora, pur tenendo ferma ed incrollabile la formula del «panismo», geniale conquista della critica borgesiana, per la quale il D'Annunzio del *Canto Novo* e delle *Laudi* è definitivamente compreso e definito, voi cercate un secondo critico che v' interpreti e spieghi l'altro D'Annunzio, cioè non più il felice obliatore del proprio *io* annegato nell'immenso mare dell'essere, ma il torbido, tormentato, angoscioso,

delirante, incestuoso D' Annunzio. Anche questo il Borgese ha intravveduto, ma non gli ha dato effettivamente, sebbene la conclusione del suo saggio farebbe indurre ben altrimenti, che una importanza assai limitata, certo del tutto inadeguata a quella che ha in realtà. Paolo Orano, al contrario, in quel suo studio sul D'Annunzio, compreso fra i *Moderni*, troppo poco e troppo ingiustamente notati, dove spesseggiano lampi meravigliosi di genialità, mostra di aver sentito profondamente anche questo secondo D'Annunzio. Anche qui, come in ogni saggio dell'Orano, manca un vero e ben chiaro metodo critico; anche qui, come quasi sempre, è da desiderarsi un ordine, per cui il pensiero si snodi gradatamente ed armonicamente...; ma se volete l'espressione di ciò che un'anima infinitamente sensibile abbia saputo cogliere del senso tragico, nascosto o evidente in molte opere del Poeta, non potete trovare pagine più superbe e geniali di quelle dell'Orano. «.... G. D'Annunzio, quando si sofferma all'attesa introspettiva del sentimento, acquista una cupezza straordinaria. Il dominio dello spavento investe come una raffica bassa e maligna i tronchi nodosi e i fogliami verdi della gagliarda arte sua. Un rabbrividente rammarico corre lamentoso per la voce dei personaggi, che, senza sosta, empio maniaco orrido folle il destino batte ed abbatte, guardando con occhi immoti e duri, terribilmente, dinanzi a sè, nella eternità disperata dell'ignoto....» Certo, l'impressione non è criticamente elaborata, delimi-

tata, formulata, ma è già una bellissima conquista averla espressa artisticamente e nel modo più esplicito.

Ho già detto che non pretendo di scoprire D'Annunzio. Difatti, come vedete, egli è stato ormai tutto scoperto o « avvistato ». Io tento, con la ferma fede di essere nel vero, e con la speranza di comunicare a parecchi un po' di questa mia convinzione, — io tento di penetrare e percorrere questa parte di continente già scoperta, ma non ancora esattamente e particolarmente misurata. — Quali i confini? La domanda è certo imbarazzante perchè in verità questo senso tragico si riscontra qua e là un po' dappertutto, nelle novelle e nelle tragedie, nei romanzi e nelle liriche — e ciò, ben naturalmente e come era facile prevedere, per la ragione evidentissima che un sentimento, quando è profondamente e sinceramente radicato nell'anima d'un poeta, non può non ricorrere spesse volte nelle sue opere. Sicchè sembrerebbe, a prima vista, essere indispensabile l'analisi e lo studio di quasi tutta la produzione d'annunziana Ma a questa logica conclusione credo non sia necessario pervenire. L'elemento tragico infatti si trova soltanto in misura trascurabile nelle liriche e nelle novelle, nelle quali ultime, invece, abbonda più propriamente l'orrido e il repugnante (cfr. *Gl'idolatri* e il *Cerusico di mare*); più assai certamente nei romanzi, importantissimi, ma esso è sempre nascosto, o almeno palliato e addolcito, anzi, talvolta addi-

rittura snaturato da altri elementi, etici, sociali, intellettualistici. Nel *Piacere* la nota fondamentale è una sensualità vacua e senza profondità; nel *Trionfo della morte* la sensualità è profonda, ma non *tragicamente* rappresentata, cioè coraggiosamente e senza pietà analizzata, sibbene circuita e vezzeggiata da un raffinatissimo estetismo; in *Giovanni Episcopo* preoccupazioni etiche, nelle *Vergini delle rocce* e nel *Fuoco* preoccupazioni intellettualistiche turbano la visione della vita tragica. Solo nell'*Innocente* e nel *Forse che sì forse che no* questa si mostra assai più chiara e tremenda, sebbene anche qui non manchino riempitivi etico-umanitari, ed estetismi... Dove invece il senso tragico circola e si diffonde e domina potentemente; dove quel sentimento oscuro, turbolento, angoscioso, che s'è dianzi notato, incombe, creando una speciale densa atmosfera: dove insomma l'anima più profonda del Poeta sa e può manifestarsi più liberamente, ossia più indipendentemente da ogni e qualsiasi estranea preoccupazione, noi siamo perfettamente convinti sia precisamente nel complesso della sua opera drammatica. Che ciò debba essere probabilmente vero, potremmo forse già *a priori* ammetterlo, considerando come la forma stessa drammatica, riproducente e rievocante tempi completamente o quasi completamente diversi, almeno nelle apparenze, dai nostri, per sentimenti, giudizi, costumi ed usi; oppure creante nell'età contemporanea un ambiente specialissimo d'eccezione, quasi del tutto

indipendente da essa; dovesse necessariamente indurre e trascinare l'Autore, volente o nolente, a rinunziare il più che fosse possibile a tutto ciò che di cultura contemporanea (« cultura » in senso larghissimo) tendesse a snaturare o almeno a corrompere ed inquinare la sua più sincera e profonda ispirazione. Tuttavia, crediamo necessario dimostrarlo, e noi infatti cercheremo di farlo con una certa ampiezza più avanti. Ma quello che a noi ora preme soprattutto stabilire, è che appunto su questa convinzione si basa la principale ragione, per cui riteniamo non arbitrario limitare il nostro studio alla sola, per altro ricchissima, produzione drammatica del D' Annunzio. La convinzione può essere erroneamente basata: ne discuteremo in seguito. Ma, qualunque sia il suo valore, data quella, è dimostrata anche, simultaneamente, la legittimità e ragionevolezza della nostra limitazione. La quale dunque non si basa, come si poteva a tutta prima supporre, sopra una miope distinzione di *generi letterari*, bensì sopra una speciale caratteristica *psicologica*, accomunante tutto un gruppo di opere e distinguentelo dalle altre, che per avventura partecipassero di quella, per la maggiore sincerità e intensità di rivelazione.

« Caratteristica psicologica », diciamo; e con ciò non intendiamo naturalmente significare soltanto quel sentimento tragico, intimamente radicato nell'anima del poeta, proiettato e diffuso nella concezione generale e nell'ambiente com-

plessivo della sua opera tragica; ma anche, e non meno, la dinamica sentimentale, il meccanismo psicologico dei singoli personaggi principali. Non cioè soltanto la psicologia generale, ma anche quella particolare e individuale, che da essa naturalmente dipende. Noi la studieremo con la massima diligenza, questa individuale psicologia, cercando di riconoscerne gli elementi e i momenti fondamentali: per ora ci può bastare accennarla fuggevolmente. — Dinanzi alla natura il D'Annunzio, com'è stato detto magnificamente, «... sembra oltrepassare la potenza sensuale dell'uomo, pare che taluni sensi egli abbia resi sicuri come quelli dei felini, altri acuti come quelli dei rapaci. Si fa centauro per godere dei fiumi, si fa Glauco per godere della salsedine, Icaro per volare. Ed esprime pur le minime sue percezioni in ritmi che hanno tutti i sapori e tutti gli odori... L'intensità di questa voluttà era tale che, come l'amante nel corpo dell' amata, così sentiva il poeta confondersi e perdersi nella sostanza dell'universo...». Dinanzi all'uomo, qualunque esso sia, la sua attitudine è inversa: mentre cioè nel primo caso il poeta è dalla natura assimilato, nel secondo egli stesso assimila l' uomo: passivo nell' uno, attivo nell'altro. Distinzione apparente, se volete, ma che pur ha la sua importanza e convenienza esplicativa. Ora, poichè la psiche del poeta, nonostante la inevitabile crosta, di cui la contemporanea civiltà l'ha dovuto ricoprire, è rimasta essenzial-

mente barbarica, cioè rudimentale, nei suoi istinti primordiali ed elementari, così egli è indotto naturalmente a riconoscere nell'uomo singolo e nell'umanità universale semplicemente quegli istinti, prima liberamente operanti, ora atrofizzati od occulti: o, per dir con maggior esattezza, a *sentire* sinceramente soltanto quelli. Basterebbero a dimostrarlo, se non altro, certe rappresentazioni e rievocazioni di uomini grandissimi, insigni per spirituale idealità, come quella, del resto meravigliosa, di Giosuè Carducci. Ebbene, questa barbarie intima del Poeta, passa e si trasfonde dalla sua anima in quella di quasi tutte le sue creature; ma mentre alcune di esse, soltanto se pazientemente analizzate, si svelano e si confessano come impregnate appunto di barbarie, altre di per sè, spontaneamente e luminosamente, si mostrano tali. Le prime sono, in massa, quelle dei romanzi, i quali, rappresentando la vita contemporanea, esigono il civilizzamento per quanto superficiale dei *barbari:* le seconde sono in complesso quelle delle tragedie, le quali, essendo inquadrate, in massima parte, in ambienti barbarici o semi-barbarici, possono e debbono anzi ripudiare ogni paludamento di civiltà. Maggiore sincerità d'ispirazione dunque nella creazione delle *personae dramatis* che in quella dei personaggi dei romanzi.

Ed ecco allora che la caratteristica *psicologica,* appunto per questa maggiore sincerità, diventa caratteristica essenzialmente *estetica.* Se infatti il

Poeta, rappresentando ambienti primitivi, ha veduto e riconosciuto e sentito in essi come la realizzazione più completa e perfetta, come la proiezione nella storia degl' istinti e dei sentimenti più profondi ed intimi e puri della sua psiche; se, d'altra parte, quegli stessi ambienti hanno, per causa reciproca, potuto e saputo far fremere codeste più fondamentali corde dell'anima, provocandone la loro più pura risonanza — è ben logico e naturale concludere che le tragedie debbano essere opere più genuine e pure, più esenti da scorie ed estranee sovrapposizioni, che non siano i romanzi; è lecito finalmente concludere che quelle debbano essere e sieno di fatto esteticamente più belle di questi. Fatto importantissimo, questo, della cui affermazione non ci dissimuliamo l'audacia, anzi la temerità, come quella ch'è in evidente ed assoluto contrasto con l'opinione di molti e autorevolissimi critici, ma della cui verità siamo perfettamente convinti; cosicchè, riservandoci naturalmente di sostenere più avanti questa nostra opinione nel modo più ampio consentitoci, esso fatto per ora costituisce una ragione di più, oltre quella psicologica, ed anche più forte ed indiscutibile dell'altra, per dimostrare la possibilità e sostenere la razionalità *estetica* della nostra limitazione che pareva suggerita proprio da un errore estetico! Di qui consegue direttamente, credo, la legittimità del nostro lavoro critico, epperò la sua giustificazione.

III.

Ma in verità, se quelle dianzi esposte sono le ragioni fondamentali che ci hanno indotto a tentare un simile studio, esse certamente non sono le sole. Altre, che probabilmente, anzi sicuramente dipendono, in modo diretto o indiretto, visibile od occulto, dalle prime, hanno avuto la virtù, soprattutto per la loro facilissima intuizione e quasi tangibile evidenza, di persuadercene ancor più fortemente. Esse infatti non hanno alcun valore teorico, epperò non daremo loro una grande importanza; ma, poichè senza dubbio si possono considerare come gli indizi evidenti delle ragioni psicologico-estetiche, come le rivelazioni ed estrinsecazioni di queste nella pratica, noi non le trascureremo, se non altro, a guisa di riprova e conforto.

Gli spiriti leggeri e maledici, gl'ingegni fiacchi e svogliati hanno ripetuto e andranno purtroppo, chi sa per quanto tempo, ripetendo che l'amore per il teatro, per il quale da molti anni lavora il D'Annunzio, aggiungendo con la sua solita ed ammirabile fecondità tragedie a tragedie, in versi o in prosa, in italiano o in francese: sia semplicemente ed unicamente dovuto alla maggiore possibilità di guadagno, che, senza paragone, offre indubbiamente il teatro. Che lo dicano quei tali spiriti e quei tal'altri ingegni, non fa meraviglia: stupisce e addolora invece che lo ripeta, sebbene in

forma attenuata, un uomo come il Borgese: «La gloriosa lirica della maturità non generò che drammi. L'esclusione delle altre forme si deve *in parte* a motivi d'ordine ideale: l'inesausto e insoddisfatto bisogno di uscire dalla personalità soggettiva; *in prevalenza*, a motivi d'ordine pratico: la necessità di guadagnare rapidamente e facilmente moltissimo danaro»... Io non so davvero come la gloriosa lirica della maturità, poniamo *La pioggia nel pineto*, *L'otre*, il *V Ditirambo*, potesse generare drammi come la *Figlia di Iorio*, *La fiaccola sotto il moggio*, *Più che l'amore*, *La Nave*, *Fedra*; nè mi posso capacitare come mai questi tre ultimi siano «riproduzioni dello stato d'animo, che preparò l'avvento del capolavoro»... Non vi pare invece che lo stato d'animo di chi concepì l'inno gaudioso alla Natura, ebbra della sua vita felice, dovesse essere alquanto diverso da quello di chi immaginò scene di sangue, di furore, di lussuria dolorosa? — Ma tanto meno riesco a comprendere quanto peso abbia l'addotto motivo ideale della forma drammatica scelta fra tutte le altre. «Inesausto e insoddisfatto bisogno di uscire dalla personalità soggettiva»? Adagio: se le *Laudi* rappresentano, come avete sostenuto e detto splendidamente, il «confondersi e perdersi (del Poeta) nella sostanza dell'universo», e se il Poeta, pur dopo il capolavoro, rimase inesausto e insoddisfatto (ipotesi assai strana!), nulla vietava che egli continuasse a scrivere ancora delle *Laudi* fino al suo completo placamento. Il Borgese stesso, del resto, non

deve aver molto creduto alla sua giustificazione d'ordine ideale, se subito s'è affrettato ad aggiungere le due altre amarognole proposizioni: « *in prevalenza, a motivi d'ordine pratico,* ecc. »

Naturalmente siamo ben lontani dall'ammettere un simile « motivo »: caso mai, per non parere troppo teorici e idealisti, saremmo disposti a riconoscere, non mai ad ogni modo come « motivo », ma piuttosto come eccitamento e contributo, l'amore della gloria, tanto più ricercata ed accetta, quanto più clamorosamente e rapidamente col plauso donata. In realtà, la ragione è ben più profonda e ben più convincente: ben più profonda di qualsiasi altra d'ordine pratico, che — ahimè — si sarebbe subito infranta dinanzi all'ostilità, più o meno dichiarata, che indubbiamente il pubblico mostrò con imperdonabile pertinacia fino alla *Figlia di Jorio,* e ancor dopo di essa, saltuariamente, contro quelli ch'esso giudicava in massa « tentativi teatrali »; ben più convincente della prima ragione del Borgese, che è una ragione puramente retorica. Ancor più profonda e convincente di quelle, nobilissime, che probabilmente lo stesso D'Annunzio giudica essere la vera o principale fra tutte. Il cultore, l'adoratore, il cantore della Bellezza, quale fonte dei gaudi più alti, quale consolatrice degli efimeri, che solo con essa, secondo la filosofia d'annunziana, possono giustificare il mondo e obliare o almeno momentaneamente illudere il dolore con immagini di

divina letizia; doveva essere naturalmente sedotto dall'idea di bandire e comunicare codesta Bellezza di cui egli stesso si sentiva degno profeta, ad un pubblico infinitamente più vasto, e, nella sua rozzezza, più sincero e vergine da ogni pregiudizio di scuola, che non fosse quello di cui poteva disporre col solito mezzo del libro; in un ambiente incomparabilmente più adatto alla commozione indicibile, che non fosse la camera solitaria del singolo lettore. « Il popolo consiste di tutti coloro i quali sentono un oscuro bisogno di elevarsi, per mezzo della Finzione fuor della carcere cotidiana in cui servono e soffrono. — Scomparivano gli angusti teatri urbani ove, nel calore soffocante e pregno di tutte le impurità, dinanzi a una schiera di crapuloni e di meretrici, gli attori fanno ufficio di spintrie. Egli vedeva sulle gradinate del novo teatro la folla vera, l'immensa folla unanime di cui aveva sentito l'odore e udito il clamore dianzi nella conca marmorea sotto le stelle. Nelle anime rudi e ignari la sua arte, pur non compresa, per il potere misterioso del ritmo recava un turbamento profondo, simile a quello del prigioniere che sia sul punto di essere liberato dai duri vincoli. La felicità della liberazione si spandeva a poco a poco nei più abietti; le fronti solcate si rischiaravano; le bocche, use alle vociferazioni violente, si dischiudevano alla meraviglia. E le mani alfine — le aspre mani asservite agli strumenti del lavoro — si tendevano con un moto

concorde verso l'eroina che mandava alle stelle il suo dolore immortale »... Ottenere questo meraviglioso e generosissimo effetto — che il Poeta stesso, come tutti ricordano, esprime così splendidamente nel *Fuoco* (pp. 178-79)—era dunque il suo sogno, di cui sarebbe stolto e ingiustificato negare la sincerità, e insieme la sua grande ambizione, di cui sarebbe ingiusto contestare la nobiltà altissima. «V'era... nella moltitudine una bellezza riposta donde il poeta e l'eroe soltanto potevano trarre baleni. Quando quella bellezza si rivelava per l'improvviso clamore alzato nel teatro o su la piazza pubblica o nella trincea, allora un torrente di gioia gonfiava il cuore di colui che aveva saputo suscitarla col verso, con l'arringa, col segno della spada. La parola del poeta comunicata alla folla era dunque un atto, come il gesto dell'eroe. Era un atto che creava dall'oscurità dell'anima innumerevole un'istantanea bellezza, come uno statuario portentoso potrebbe da una mole d'argilla trarre con un sol tocco del suo pollice plastico una statua divina » (*Fuoco*, pp. 177-78)... Ebbene, per questa fede così entusiastica, degna veramente d'un grande poeta, nel potere divino della Bellezza e nell'aspirazione oscura, ma potente, del popolo verso di essa, Gabriele D'Annunzio volle tentare e conquistare anche il Teatro. Certo fu quella la prima ragione, a cui egli credette in buona fede, sincerissimamente; probabilmente è ancora quella che lo fa persistere nella forma drammatica, nonostante

le proteste e le beffe dei « mammoni decrepiti della critica e delle bertucce giovinette »... Non ha infatti egli stesso proclamato, a proposito di *Più che l'amore*, d'essere « il poeta che da anni si sforza di rivendicare nel teatro latino le potenze del Ritmo e di restituire su l'altura scenica il dominio della Vita ideale » ? (*Prefazione*, p. IV).

Eppure... eppure noi crediamo, come già abbiamo avvertito, che un'altra ragione più intima e profonda che non sia questa, essenzialmente intellettualistica, epperò di relativa efficacia, abbia data la prima mossa al D'Annunzio, o almeno l'abbia fatto persistere nella sua produzione drammatica: una ragione decisamente estetica. L'abbiamo già detto sopra, epperò è inutile ripeterci. Il dramma, sia come « *sogno* », sia come « *tragedia delle origini* », o sia come « *tragedia d'età barbariche* », in generale si presentava e si presenta come la forma letteraria più adeguata e immediata e perfetta per esprimere quel che di più profondo, sincero ed elementare era ed è nella sua psiche barbarica. Perciò ad essa forma doveva giungere necessariamente nella maturità del suo ingegno; come appunto nella maturità pervenne alla forma di « *laude* », vanamente, ma ansiosamente sempre cercata, fra le mille aberrazioni. La *tragedia* e la *laude* d'annunziana sono infatti per questo poeta le forme più pure e genuine che rappresentino rispettivamente l'Umanità e la Natura. E ciò è tanto vero, che dal primo *Sogno d'un mattino di primavera* che è del 1897, fino

alla *Fedra*, ch'è del 1909, tolte le *Laudi*, tutte le opere d'annunziane hanno forma drammatica: unico « romanzo » il *Fuoco*, che tuttavia si può considerare, senza alcuno sforzo, come l'insieme di molte *laudi*, frammischiate con molte dissertaziani critiche sopra l'arte in generale, e in particolare, sopra il dramma. Il che significa, credo, che il poeta, appena saggiata quella forma, ne *sentì* — non dico ne *riconobbe* — la perfetta corrispondenza del suo genio con la materia poetica.

In tal modo, ci pare resti sufficientemente dimostrata la dipendenza intima da ragioni psicologico - estetiche, dei due fatti — la predilezione d'annunziana per il dramma, e la persistenza di essa per tutto un lungo periodo di attività letteraria —, i quali potevan pur sembrare casuali. Ma nel nostro caso non c'interessa tanto aver dimostrata la dipendenza dei due fatti, quanto invece averne rilevata l'evidentissima esistenza. Chè invero appunto questi due fatti, nella loro eloquente semplicità, ci hanno incoraggiato e rafforzato nella persuasione di fare opera di critica intimamente organica, pur trattando della sola tragedia; ci hanno convinto e, speriamo, convinceranno anche gli altri. Giudicando a occhio e croce, e astraendo per un momento da ogni considerazione teorica, per sola spontanea intuizione; non vi pare che un complesso di opere, com'è appunto il Teatro d'annunziano, ispirato da un unico fervore e e da un'unica idealità, e succedentesi in serie

ininterrotta, in modo da formare un periodo compatto, con speciali caratteri inconfondibili; non vi pare che questo complesso di opere possa essere studiato a sè, non arbitrariamente?

Per conto nostro, ne siamo perfettamente convinti. E di questa convinzione ci confessiamo lietissimi. Solo infatti per essa ci è possibile omettere l'analisi delle altre opere, che del resto è già stata fatta da altri felicemente, e che probabilmente porterebbe a delle inutili, anzi dannose perchè peggiorate, ripetizioni; e per conseguenza ci è possibile, nel campo così limitato, studiare più diligentemente, osservare più attentamente, indugiare maggiormente sui particolari; sicuri di non perdere il nostro tempo, anche se fosse preziosissimo. Magnifico Teatro infatti è quello d'annunziano, che merita e richiede finalmente uno studio complessivo, se non profondo, almeno attento, ispirato soprattutto non da ingiustificabile diffidenza, ma da intelligente e solerte simpatia. Giacchè solo uno studio completo può portare a una interpretazione generale di tutto quel rigoglioso Teatro, la quale sia la più vicina alla vera, e insieme a interpretazioni particolari delle singole tragedie, strettamente dipendenti dalla generale, le quali sieno le più giuste. Tanti minuti particolari sfuggono necessariamente nella visione di ciascun individuo, che invece balzano d'un tratto evidentissimi e pieni di significato rivelatore, nella visione complessiva di molti individui. Tanti altri caratteri, al

contrario, che sembrano fondamentali per un individuo, perdono quasi affatto il loro apparente valore, confrontati che sieno con quelli degli altri. Ebbene, questa analisi comparativa che crediamo assolutamente necessaria, non è stata ancor fatta, ch'io sappia... Oh, io intendo benissimo che se non èstata scritta e pubblicata, ciò non vuol dire che non sia stata compiuta mentalmente e quasi inconsapevolmente dai cento critici italiani, tratti naturalmente a confrontare la più recente opera con le antecedenti! Anzi, credo che di confronti si sia abusato, e talvolta in modo ridevolissimo e indegno. Ma chi non vede che simili comparazioni, per essere stabilite sempre in fretta, e spesso forzatamente in fretta, e ad ogni modo fondate sulla memoria, non sempre fedele e il più delle volte grossolana; non potevano non riuscire che superficialissime? La critica — checchè si possa dire in contrario — non s'improvvisa. Anche i critici più sensibili e acuti — e in Italia ve ne sono degli squisitissimi e ingegnosissimi — hanno bisogno di elaborare le loro impressioni ed intuizioni critiche perchè esse perdano il carattere di provvisorie e, determinandosi vicendevolmente e inquadrandosi in una sistematica visione generale, acquistino quello di relativamente definitive.

Tale studio l'intraprendiamo dunque noi, consapevoli della critica migliore che parzialmente si è venuta a mano a mano esercitando sulle tragedie del D'Annunzio, consci soprattutto

della grande difficoltà del compito propostoci, rispetto al quale forse inadeguato sembrerà il nostro intelletto. Non tuttavia inadeguato il nostro amore. Abbiamo letto e riletto più volte questo Teatro: molti difetti, reali o apparenti, sono andati via via svanendo o perdendo assai del loro valore; moltissimi pregi, evidenti o no, hanno acquistata una sempre maggiore consistenza, una forza di persuasione sempre più imponente. Dall'ammirazione è scaturito l'amore; e poichè l'amore è la condizione più propizia per comprendere, ci siamo indotti a tentare simile studio, lieti se questo inducesse altri a compiere *nescio quid maius....*

CAPITOLO SECONDO

LA TRAGEDIA D'ANNUNZIANA SECONDO IL POETA E I SUOI CRITICI

I.

Ricordate? — *Antimo della Bella*, il fedele discepolo di *Stelio Effrena*, augura in una delle estetiche conversazioni del *Fuoco* (p. 173): « Il Teatro d'Apollo, che s'alza rapidamente sul Gianicolo dove un tempo scendevano le aquile a portare i presagi, non sia se non la rivelazione monumentale dell'idea verso di cui la nostra stirpe è condotta dal suo genio. Riaffermiamo il privilegio onde la natura fece insigne il nostro sangue. » Assai più oltre (p. 523), è narrato di *Stelio Effrena*, il poeta creatore di quel Teatro: « Vide nel modo medesimo il colle quirite, l'edifizio nascente, l'equilibrio delle pie-

tre tagliate, gli operai intenti a murare, l'architetto vigilante e severo, la mole vaticana di contro al Teatro d'Apollo, la santa città sottoposta. Evocò sorridendo l'imagine del piccolo uomo che sosteneva l'impresa con una magnificenza papale; salutò la figura esangue e nasuta del principe romano che, non tralignando dal suo nome, con l'oro accomulato in secoli di rapina e di nepotismo inalzava un tempio armonioso alla rinascenza delle Arti che avevano illuminato di bellezza la vita forte dei suoi maggiori »... Ahimè, Gabriele D'Annunzio fu assai meno fortunato di *Stelio Effrena!* A realizzare il suo gran sogno del *Teatro d'Albano*, che doveva sorgere quasi in ideale contrapposizione col *Teatro di Festa* di Riccardo Wagner, non lo soccorsero nè quel « piccolo uomo » nè quel « principe romano ». Il sogno rimase sogno... Fu male? Certo, fu un gran male. Ma non dobbiamo infine troppo rammaricarcene. In verità, ciò che importa infinitamente di più è l'opera in sè, geniale creazione del Poeta, e non il luogo, l'ambiente, il teatro, sia esso di marmo o di mattoni, naturale o di carta, all'aria aperta o all'aria chiusa, alla luce del sole o alla luce dell'elettricità. Bisognava dunque creare prima un Teatro avente forza vitale in sè e per sè, idealmente, fantasticamente: la scena più adatta alla sua sensibile vita ed incarnazione sarebbe venuta dopo, per comune spontaneo naturale consenso di ammiratori. Il *Teatro di Festa* wagneriano era stato istituito appunto in tal modo. Nè

infatti il D'Annunzio, che nel suo desiderio era sincerissimo, volle, da quel vero poeta che era, perdersi in vane recriminazioni, e giustificare, come avrebbe fatto un retore, la propria infecondità con la mancanza d'un grande mecenate... Egli si mise subito all'opera, con la ferma intenzione di attuare l'ideale d'arte tragica che fremeva e fermentava nel suo cervello.

Quale ideale?

Prima di rispondere, non sarà vano domandarci se sia indispensabile conoscere le intenzioni dell'artista rispetto all'opera sua effettuale. Indispensabile, non diremmo. Sebbene non si possa assolutamente negare, pur che non si voglia cadere in un insulso paradosso, il continuo ed instancabile ausilio, dalla ragione prestato il più delle volte alla fantasia nello sceverare, ridurre, regolare, proporzionare l'opera d'arte, sì che acquisti un'intrinseca ed estrinseca armonia estetica; è tuttavia evidente che sovrana è in essa la fantasia, senza della quale riesce miseramente vano ogni tentativo, per grande che sia, della ragione. Questa può contribuire a pulire, levigare, sfaccettare; non già a creare il diamante mirabile. Senza contare che talvolta la ragione, invece di aiutare in qualche modo l'ispirazione creativa, la inciampa, la macula, la corrompe: gli esempi sono troppo insigni perchè occorra insistervi sopra. Al critico, dunque, deve soprattutto importare quel che di veramente *poetico*, cioè *fantasticamente creato*, si trova nell'opera: assai meno, quel

che in essa per evventura è stato introdotto di *razionalmente ricercato*. E, perchè le « intenzioni » dell'artista rientrano appunto in tale elemento razionale, riscontrabile più o meno in ogni opera d'arte, così è lecito e giusto concludere non essere lo studio di codeste intenzioni assolutamente indispensabile. — Ma utile e interessantissimo, sì, senza dubbio. Stabilire infatti ciò che in un'opera è stato messo per preoccupazioni intellettualistiche (cosa possibile soltanto o assai più facilmente con la conoscenza esatta delle intenzioni), vuol dire segnare automaticamente i limiti dell'ispirazione pura, tanto più genuina epperò significativa e importante, quanto meno consapevole e voluta; vuol dire, per conseguenza, acquistare un ottimo criterio di giudizio rispetto alla forza poetica dell'Autore, secondo che questa sia stata, o non sia stata sopraffatta da preoccupazioni e pregiudizi ad essa estranei: secondo che questa appaia più o meno luminosa nonostante quelli; secondo infine che l'opera d'arte sia o non sia bella appunto per gli elementi non ricercati, anzi dall'Autore stesso deprezzati, come estranei o contrari al suo ideale razionalmente determinato. Studio utile per ciò, ed interessantissimo, ad ogni modo, come quello che sempre riguarda quello stesso artista. Il critico può ben astrarre dalla *personalità* del criticato e darsi tutto all'analisi delle opere: farà ugualmente una critica scientificamente esatta. Ma l'ammirazione delle opere eccita in tutti spontanea la curiosità di conoscere l'Autore, non solo come puro artista, bensì come uomo, nella sua complessa unità soprattutto come pensatore, e, in particolare, come esteta. L'essenziale è conoscere quello che *artisticamente* è pervenuto a compiere in realtà — ma come è interessante e insieme come istruttivo sapere quale fosse il fine che si proponeva di raggiungere, l'idea che pensava d'attuare!

II.

Quale dunque — ripetiamo — l'ideale tragico di Gabriele D'Annunzio?

In verità, non è molto difficile determinarlo: il Poeta stesso ce l'ha dichiarato più volte in romanzi, in prefazioni, in interviste, talvolta ripetendo perfino le stesse parole. Tanto meno difficile, in quanto esso — diciamolo pur subito — non è, come del resto non potevamo aspettarci da un poeta straordinariamente ed essenzialmente immaginoso quale il D'Annunzio, molto originale: tutt'altro! La *poetica tragica* d'annunziana è ben lungi d'assomigliare a quella geniale d'Aristotele e all'altra, piena di buon senso, d'Orazio; ma assomiglia moltissimo, come vedremo, a quella di Federico Nietzsche e, per conseguenza, a quella dello Schopenhauer. Nel nostro Poeta tuttavia l'idea, anche quando è completamente usurpata, acquista sempre un sapore di novità e d'originalità per il modo nuovo, per l'intonazione specialissima, con cui è espressa: così,

come si può dire della bellissima *Difesa della Poesia* dello Shelley, o del magnifico *William Shakespeare* di Victor Hugo. Non intendo essere completo: attendendo lo studio speciale promesso già da molti anni dal Croce, riguardante tutte le idee estetiche del D'Annunzio, intendo ora esporre soltanto quello che riguarda la tragedia, e nella parte che mi pare essenziale.

In quella superbissima e pur bellissima *Prefazione* al *Più che l'amore*, il Poeta, dopo aver mostrate certe rassomiglianze, certi «accordi e riscontri» fra la sua tragedia e alcune altre dei primi Tragedi, con sicurezza consapevole e meditata proclama: «Anche riconosco la verità e la purità della mia arte moderna; che cammina col suo passo inimitabile, con la movenza che è propria di lei sola, ma sempre su la vasta via diritta segnata dai monumenti dei «poeti padri». Questi «*poeti padri*» sono, rispetto alla sua opera tragica, i sommi Tragedi greci: egli infatti, assiduo e profondo studioso di essi, crede veramente d'aver rapito più che una favilla del loro contenuto intimo e della loro arte. Non discutiamo, almeno per ora, se ciò sia vero o no, preso, come infatti dev'essere preso, nel suo significato più ampio e ragionevole. Per il momento, giova soltanto rilevare come il D'Annunzio creda di riconoscere la più vera, genuina e profonda fonte del tragico nelle opere tragiche greche, la cui essenza, il cui valore, il cui significato non sono stati tuttavia stabiliti — dobbiamo pur con-

venirne — da una sua speciale e originale interpretazione, ma da quella genialissima del Nietzsche nella sua *Origine della tragedia (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik).*

Mi spiego. Il filosofo tedesco, partendo specialmente dalla tradizioue storica, ormai definitivamente accertata, secondo la quale la tragedia ebbe origine dal *Coro*, medita sull'essenza di questo, ne determina il carattere dionisiaco epperò profondamente musicale, e, sotto l'evidente influenza del pensiero dello Schopenhauer, che sulla musica aveva scritte delle pagine meravigliose; conclude che appunto la musica, non esprimendo mai il fenomeno, ma unicamente l'essenza intima, l'*in sè* d'ogni fenomeno, in una parola, la *Volontà stessa,* la quale vive della sua eterna vita onnipossente al di là d'ogni apparenza e nonostante ogni annientamento, — la musica costituisce l'essenza del *tragico*, nel più puro e profondo significato. Essa musica, d'altra parte, eccita l'immaginazione umana a dare una forma al mondo di spiriti, invisibile e tuttavia tumultuosamente agitato, la cui voce ci parla, e ad incarnarlo in un simbolo analogo: sicchè si può considerare come la vera creatrice del mito tragico. Date queste premesse metafisiche fondamentali, contro cui appunto si dovevano dirigere le critiche troppo rabbiose e troppo filologiche del Wilamowitz-Moellendorff, piuttosto che contro le loro logiche conseguenze — il Nietzsche così spiega la «*tragedia*», fenomeno artistico greco: «D'après ce que nous

venons de reconnaître et conformément à la tradition, *Dionysos*, véritable héros de la scène et centre de la vision, n'est pas, dans la forme la plus ancienne de la tragédie, réellement présent, il est seulement imaginé comme présent: c'est-à-dire que la tragédie est d'abord seulement « choeur » et non « drame ». Plus tard, on essaya de montrer réellement le dieu et de représenter, visible au regard de chacun, l'image de vision transfigurée dans son cadre radieux; alors, commence le « drame » dans l'acception stricte du mot..... Inconsciemment, cette image du dieu qui, par un charme magique, flottait devant son âme, il la reportait sur le visage masque et convertissait en quelque sorte cette rèalitè en une irréalité surnaturelle. Ceci est l'état de rêve apollinien, où le monde réel se couvre d'un voile, et dans lequel un monde nouveau, plus clair, plus intelligible, plus saisissant, et pourtant plus fantomal, naît et se transforme incessamment sous nos yeux »(Traduz. Marnold-Morland, pp. 84-5). Orbene, il D'Annunzio accetta questa filosofia del *tragico*, accetta questa interpretazione della « tragedia greca », espressione fedele e perfettissima appunto del tragico; sicchè si convince che alla vera, grande, sublime *tragedia* occorra necessariamente la musica, e che in essa le *personae* devono non essere maschere fedeli dell'uomo efimero, bensì imagini ideali: « Ti ricordi tu — domanda *Stelio Effrena* all'amico (*Fuoco*, pp. 287-88) — ti ricordi tu di quella figura che Federico Schil-

ler, nell'ode da lui composta a celebrare la traduzione goethiana del *Maometto*, adopera per significare che su le scene non può aver vita se non un mondo ideale? Il carro di Tespi, come la Barca d'Acheronte, è così lieve da non poter sopportare se non il peso delle ombre o delle imagini umane. Su la scena comune quelle imagini sono distanti così che qualunque contatto con loro ci sembra impossibile come il contatto con i fantasmi mentali. Esse sono distanti ed estranee. Ma facendole apparire nel silenzio ritmico, facendole accompagnare dalla musica alla soglia del mondo visibile, io le avvicino meravigliosamente poichè rischiaro i fondi più segreti della volontà che le produce. Intendi? La loro intima essenza è là, discoperta e messa in comunione immediata con l'anima della folla che sente sotto le Idee significate dalle voci e dai gesti la profondità dei Motivi musicali che a quelle corrispondono nelle sinfonie. Io mostro insomma le imagini dipinte sul velo e ciò che accade di là dal velo ». Come vedete, le idee fondamentali d'annunziane sono le stesse di quelle del Nietzsche: ricorrono anzi qua e là, nei due periodi citati, perfino le stesse parole. Tuttavia, già nella espressione « nel silenzio ritmico », avete intuita una qualche differenza: la quale infatti c'è, sebbene di non grande importanza come quella che riguarda solo la disposizione e distribuzione della musica nel corpo della tragedia, e del conseguente diverso valore dato alla parola.

Tutti sanno come il Nietzsche fosse indotto a scrivere, nella forma in cui l'abbiamo, la sua *Origine della tragedia*, soprattutto per esaltare il genio di Riccardo Wagner, risuscitatore della tragedia greca; sicchè non pare molto arrischiato affermare, com'è stato infatti affermato, ch'egli tenesse presente, nella sua interpretazione, non solo la tragedia greca, ma, oltre al *Mondo come Volontà e Rappresentazione* di Arturo Schopenhauer, la maravigliosa opera di Riccardo Wagner. Il Nietzsche dunque, date quelle premesse metafisiche e quella interpretazione, venne alla conclusione, a cui in verità tutto lo studio era diretto, essere appunto l'opera wagneriana la più geniale e pura reincarnazione dell'arte greca — conclusione che quindici anni dopo, nel suo *Saggio d'una critica di sè stesso*, completamente rinnegherà, proclamando essere la « musique allemande..... d'outre en outre pur romantisme et la plus antihellénique de toutes les formes d'art imaginables » (*Op. cit.*, p. 15). Tuttavia, nel 1871, quando scriveva *L'origine*, egli ne era perfettamente convinto: egli riconosceva nella parte che aveva e nell'ufficio che compiva ciascun elemento costitutore dell'unità artistica creata dal suo grandissimo connazionale — la parola, la musica, la danza — quella stessa parte che aveva avuta, quello stesso ufficio che aveva compiuto nella tragedia greca; il connubio delle tre arti gli pareva, nell'opera wagneriana, così perfetta come era stato in quella. Di qui il suo entusiasmo,

la sua esaltazione.

Ma il D'Annunzio, accettate, come dicemmo, tutte le premesse nietzschiane, non giunge a quest'ultima conseguenza. Non soltanto egli crede, pur professando la più profonda ammirazione per l'opera di Riccardo Wagner, che questa sia fondata nello spirito germanico e d'essenza puramente settentrionale, e che nulla sia più lontano dell'*Orestiade* quanto la tetralogia dell'*Anello*; egli crede, anzi, che fu un errore ed è una debolezza la fusione stessa delle tre arti pratiche, fatta dal Wagner a simiglianza dell'antica. « Poichè da tempo le tre arti pratiche, la musica, la poesia a la danza, si sono disgiunte e le prime due han proseguito il loro sviluppo verso una superior potenza di espressione e la terza è decaduta, io penso che non sia più possibile fonderle in una sola struttura ritmica senza togliere a taluna il carattere proprio e dominante omai acquistato. Concorrendo a un effetto comune e totale, esse rinunziano al loro effetto comune e totale, esse rinunziano al loro effetto particolare e supremo; esse, insomma, appaiono diminuite. Tra le materie atte ad accogliere il ritmo, la Parola è il fondamento di ogni opera d'arte che tenda alla perfezione. Stimi tu che nel drama wagneriano sia riconosciuto alla Parola tutto il suo valore? E non ti sembra che il concetto musicale vi perda la sua purità primitiva, dipendendo spesso da rappresentazioni estranee al genio della Musica?... » (*Fuoco*, pp. 280-81). Il

D'Annunzio, o, se più vi piace, *Stelio Effrena*, perviene ad un'altra conseguenza, ad un'altra formula estetica, i cui elementi, pur essendo gli stessi, hanno diversa la disposizione. Poichè il *tragico*, come elemento *dionisiaco*, è nella musica, e questa crea naturalmente la visione *apollinea*, o almeno vivissimo il desiderio di essa; non pare illogico premettere una *sinfonia* isolata e indipendente, in cui siano svolti con quella profondità, di cui è capace soltanto la musica, i *motivi* essenziali della tragedia: quindi far seguire il *dramma* propriamente detto, il quale soddisfi, con la presenza e il linguaggio dei personaggi, al desiderio, eccitato dalla sinfonia, della visione e d'una maggiore, cioè più particolareggiata e concretizzata, dilucidazione dell'essenza della tragedia. E poichè inoltre quei personaggi, essendo ombre d'un mondo ideale, non possono esprimere che sentimenti, nella loro maggiore profondità e però nella loro maggiore semplicità, e per conseguenza tendono naturalmente al canto; sembra razionale che al dramma rappresentato ed espresso per mezzo della parola, segua un'altra sinfonia, che soddisfi appunto a questo desiderio di canto. Il dramma si viene dunque a trovare fra due sinfonie: molto opportunamente, perchè « il ritmo è il cuore della musica, ma i suoi battiti non sono uditi se non durante la pausa dei suoni ». Ed ecco allora: « .... imagina l'intervallo tra due sinfonie sceniche in cui tutti i motivi concorrano ad esprimere l'essenza interiore dei caratteri che lottano nel

drama, a rivelare il fondo intimo dell'azione, come per esempio nel gran preludio beethoveniano della *Leonora* o in quello del *Coriolano*. Quel silenzio musicale, in cui palpita il ritmo, è come l'atmosfera vivente e misteriosa ove soltanto può apparire la parola della poesia pura. Le persone sembrano quivi emergere dal mare sinfonico come dalla verità stessa del celato essere che opera in loro. E il lor linguaggio parlato avrà in quel silenzio ritmico una risonanza straordinaria, toccherà l'estremo limite della potenza verbale, poichè sarà animato da una continua aspirazione al canto, che non si potrà placare se non nella melodia risorgente dall'orchestra alla fine dell'episodio tragico » (*Fuoco*, pp. 286-87): il qual ultimo concetto, svolto ampiamente in *Opera e dramma* di Wagner, è così formulato in *Musica dell'avvenire* (p. 40, *ed. ital.*): « Alla poesia sarà facile trovare la via per riuscirvi; essa riconoscerà che la sua aspirazione più intima è di risolversi definitivamente nella musica, appena essa discernerà nella musica medesima un bisogno che soltanto la poesia alla sua volta può soddisfare ».

Non è compito nostro stabilire se l'applicazione pratica d'annunziana sia più o meno razionale e naturale di quella nietzschiana o wagneriana: a noi basti rilevarne la differenza e insieme riconoscerne la non grandissima genialità e originalità, derivando essa da una teoria altrui. In vero, questa derivazione si fa ancor più evidente,

s'è possibile, allorchè discendiamo ai particolari.

Che rappresenta e che ufficio ha, per il nostro Poeta, *l'eroe tragico?* Esso rappresenta la manifestazione illusoria della *Volontà* che, non solo creando, bensì distruggendo ogni sua singola individuazione, afferma la propria eternità; ha l'ufficio di far sentire, mentre soffre e proprio perchè soffre, la sua sublime attività, come quegli che, destinato a scomparire, diffonde e perpetua intorno a sè la sua volontà eroica. — E quali sono allora il *fine* e la *morale* della tragedia, nella sua essenza? Un ottimismo metafisico: l'affermazione della vita al di là del bene e del male; la dimostrazione poetica e simbolica dell'eterna gioia del divenire. « L'eroe — scrisse il D'Annunzio nella *Prefazione* a *Più che l'amore* — l'eroe votato all'errore e al dolore, soffre non per purificarsi d'una passione criminosa, non per espiare il suo peccato e per riacquistare la sua innocenza, ma per essere — di là dal terrore e dalla pietà — « l'eterna gioia del divenire ». Mentre appare paziente, egli raggiunge il grado massimo della sua attività; la quale, dopo di lui, continua a operare. La legge umana, l'ordine naturale, l'uso, il costume possono essere sovvertiti dal suo atto: ma il suo atto genera un cerchio di potenze più alte, una inaspettata sovrabbondanza di vita superna.... » Ben detto, come al solito, ma, come al solito, ripetizione *nietzschiana*. Nel *Crepuscolo degli Idoli* infatti (*trad. franc.*, p. 235) è scritto: « L'affirmation de la vie, même dans ses problèmes les plus étranges et

les plus ardus: la volonté de vie, se réjouissant dans le sacrifice de ses types les plus élevés, fait à son propre caractère inépuisable — c'est ce que j'ai appelé dionysien, c'est en cela que j'ai cru reconnaître le fil conducteur vers la psycologie du poète tragique. *Non pas* pour se débarasser de la crainte et de la pitié, *non* pour se purifier d'une passion dangereuse par la décharge véhémente de cette passion — c'est ainsi que l'a entendu Aristote — mais pour personifier *soi même*, au-dessus de la crainte et de la pitié, l'éternelle joie du devenir, — cette joie qui porte en elle la joie de l'anéantissement. — »: interpretazione del tutto opposta a quella che della tragedia fece lo Schopenhauer nell'opera citata (II, 495), dove è detto che il tragico raggiunge il sublime in quanto rivela al nostro pensiero che la vita non ci può soddisfare completamente e che perciò non dobbiamo essere ad essa attaccati: il tragico conduce alla *rassegnazione*. — Come, infine, il D'Annunzio concepisce il *delitto* dell'eroe? Non certo come un errore, o atto vile e vergognoso, ma come un atto efficace e dignitoso; non come accecamento, ma come lucida virtù prometèa. Così, « in Corrado Brando non è glorificato il delitto, come pretendono i grossi e i sottili Beoti, ma son manifestate — con i segni proprii dell'arte tragica — l'efficacia e la dignità del delitto concepito come virtù prometèa. Intorno a lui, che soffre e che deve morire, tutte le anime rendono il massimo splendore, illuminano di vasti

lampi il cielo dello spirito... ». (*Op. cit.*, XIII) E questa teoria, qui appena accennata e forse non del tutto chiara, la si trova svolta ampiamente nella stessa *Origine della tragedia*, dove il mito di Prometeo è genialmente interpretato come simbolo della necessità del delitto imposto all'individuo che vuole elevarsi sino al Titano. « L'origine de ce mythe de Prométhée est la valeur inestimable qu'une humanité naïve accorde au *feu* comme au véritable palladium de toute civilisation qui naît. Mais que l'homme pût disposer librement du feu, qu'il ne le reçût pas comme un présent du ciel, éclair qui enflamme ou rayon de soleil qui réchauffe, cela paraissait, à l'âme contemplative de ces hommes primitifs, un sacrilège, un vol fait à la nature divine. Et ainsi le premier problème philosophique établit entre l'homme et le dieu un douloureux et insoluble conflit, et le pousse, comme un bloc de rochers, en travers du seuil de toute civilisation. Ce que l'humanité pouvait acquerir de plus précieux et de plus haut, elle l'obtient par un crime, et il lui faut en accepter désormais les conséquences, c'est-à-dire tout le torrent de maux et de tourments dont les immortels courroucés *doivent* affliger la race humaine dans sa noble ascension ». (pp. 92-3) Con la quale esplicazione s'intende perfettamente anche il valore della sentenza d'annunziana, per cui l'ufficio del poeta tragico sarebbe « di porre l'ardimento e la libertà dell'uomo dinanzi a un problema spa-

ventevole » (IX); s'intende anche, almeno all'ingrosso, perchè il D'Annunzio possa affermare in buona fede, che, al pari della *Laus Vitae*, le sue tragedie insegnano due arti eroiche: « l'arte di inventare ogni giorno la sua propria virtù contro l'evento, e l'arte di serbarsi puro. Anche gli eroi della mia tragedia, travolti dalla sventura o sorpresi dall'Ate carnale, si sforzano di obbedire a quel comando e cercano di uccidere « la bestia inferma nel loro fango penoso »... (L.)

III.

Esposta così, alla buona, la *poetica* tragica d'annunziana o nietzschiana, nella sua parte essenziale; affrettiamoci a dire che, essendo la fantasia assolutamente indipendente dalla ragione, l'arte dalla teoria, Gabriele D'Annunzio, servo d'altri nel pensiero, anche quando s'illude d'esserne indipendente — è invece addirittura signore e donno nell'*arte:* tanto più profondamente originale e puro da influenze teoriche, in quanto egli è veramente un grande poeta. — Badate: io non nego, nè si potrebbe in alcun modo negare, che quel bagaglio teorico, riguardante l'arte, la tragedia, la morale, la vita in generale, sia rimasto completamente inefficace nell'opera d'arte. Anzi ho già notato, come tutti i critici ebbero a riconoscere, aver appunto esso deturpata la bellezza di quasi tutti i romanzi del Poeta, o nella concezione fondamentale o

nei particolari. Io dico che il genio d'annunziano, pur sviato e quasi violentato, si svela, a chi sappia ben vedere, anche nelle opere che sono errori artistici; si svela soprattutto — escludendo, s'intende, le *Laudi* e in ispecial modo il libro di *Alcione* — nelle tragedie, nelle quali, per mille ragioni, esso genio si sente immensamente più libero. Oh, so benissimo: nella *Città morta* l'Autore stesso (*Fuoco* pp. 296-97) afferma che il fratricidio di *Leonardo*, a cui tende tutta la tragedia, ha un valore ideale grandissimo: « L'Atto puro segna la sconfitta dell'antico Destino. L'anima nuova rompe a un tratto il cerchio di ferro ond'è stretta, con una determinazione generata dalla follia, da un lucido delirio che è simile all'estasi che è come una più profonda visione della Natura ». Nella *Gioconda* il concetto predominante è quello *nietzschiano*, per cui il bello e il buono sarebbero due principî divergenti, in aperta contraddizione l'uno con l'altro, nemici e inconciliabili. Nel *Più che l'amore* l'assassinio del vecchio milionario, il cui pensiero pesa come un incubo terribile su tutta la vicenda tragica, è interpretato dal Poeta come « virtù promotèa ». Nella *Fedra* la protagonista s'esalta come colei che « sovverte antiche — leggi per porre una sua legge arcana ». E così via... So benissimo. — Ma il critico non deve poi essere così ingenuo, da accettare, a chiusi occhi, l'interpretazione qualsiasi, che dell'opera sua possa dare l'Autore, e in base a quella, giudicarla: non deve, non solo quando

essa sia data in evidente mala fede, ma nemmeno quando in buona fede. Invece quasi tutti i critici d'annunziani si fermano all'*intenzione intellettuale*, epperò all'interpretazione posteriore dell'Autore: la esaminano per se stessa e la ributtano subito come immorale o pazzesca; quindi analizzano a parte a parte l'opera, e dimostrano sottilmente — facciamo la migliore delle ipotesi — come nemmeno quella sua tesi sia rigorosamente sostenuta dalla vicenda drammatica immaginata. Concludono trionfalmente che l'opera è un aborto, o almeno, — bontà loro — un figlio nato male... Conclusione erratissima. Essi dovevano seguire un processo completamente diverso: dovevano esaminare l'opera in sè e per sè, e cercarne, indipendentemente da ogni « intenzione », l'ispirazione poetica originaria e profonda, investigarne l'intima armonia, scoprirne il fulcro, l'anima. C'era questa ispirazione originale? Se non c'era, solo allora si poteva con giustizia condannare l'opera. Ma se c'era, bisognava subito salvarla: allora, trovata la vera ispirazione, si sarebbe molto probabilmente spiegato il *perchè estetico* di tutte le parti da essa dipendenti; e, se qualche volta alcuna parte fosse apparsa discordante da quella, si sarebbe, con diritto, riconosciuto l'errore parziale; ma non perciò si sarebbe condannata l'opera intera.... Credete voi, per esempio, che nella *Città morta* si possa e debba vedere semplicemente un'intellettualistica e mostruosa esaltazione del fratricidio di *Leonardo*? Non credete, piuttosto, che

nella meravigliosa tragedia soffrano nel modo più intimo, terribile e pietoso quattro anime, nella loro più intima e latebrosa profondità, ognuna per una ragione e in una maniera diversa, ma tutte piene d'angoscia e di spasimo sotto il giogo di un'implacabile Necessità, contro cui lottano vanamente? Non credete che appunto rappresentare queste angosce viventi, e far sentire questa Necessità, sia stata la vera ispirazione del Poeta? E non credete che il fratricidio possa avere una spiegazione, al di là della spiegazione apologetica che *Leonardo* ne dà?

Io sono convinto che, seguendo questo secondo e infinitamente più razionale metodo di critica, si possa giungere, specialmente rispetto al Teatro d'annunziano, a conclusioni assai più giuste di quelle a cui sono pervenuti gl'innumerevoli critici: certo, a conclusioni del tutto nuove e imprevedute. Dico « specialmente rispetto a questo Teatro », perchè, o io forte m'inganno, o esso è, al di là d'ogni apparenza, nella sua intima essenza, profondamente diverso da quello che *intellettualmente* l'Autore stesso vorrebbe che fosse. Facciamo all'ingrosso, riservandoci d'entrar più oltre nel vivo della tragedia d'annunziana, facciamo dei rapidi paragoni fra ciò che s'è chiamato *ideale tragico* del Poeta e ciò che n'è risultato di fatto. Secondo quell'*ideale*, ogni atto drammatico, come s'è detto, dovrebbe trovarsi nel bel mezzo di due sinfonie: la musica avrebbe fatto intendere l'inesprimibile, la parola avrebbe espresso

l'esprimibile, e l'una avrebbe completata l'altra. Ebbene, se considero tutto il Teatro d'annunziano, non trovo ad esso *ideale* nessuna corrispondenza. La musica, è vero, si trova un po' dappertutto: nella *Francesca da Rimini*, nella *Nave*, nel *Martirio di S. Sebastiano* vi sono melodie di suoni e di canti, ampiamente sviluppate; nel *Sogno d'un tramonto d'autunno* e nella *Figlia di Jorio* onde di musiche e di nenie lontane giungono a quando a quando sulla scena... Ma chi non vede che, introdotta ogni tanto nel corpo stesso del dramma, questa musica serve soltanto ad ottenere un effetto maggiore, e che quindi non è che ornamento e accorgimento d'arte esteriore, ben lontano dall'esprimere i motivi fondamentali della creazione tragica? Chi può negare che essa sia semplicemente un espediente, epperò priva di quel carattere di essenziale necessità, che pur doveva avere, secondo la concezione filosofica del Poeta?... In verità il D'Annunzio appare, sotto questo rispetto, tutt'altro che un novatore. Il teatro romantico è pieno di musiche e canti lontani e vicini: pensate, per esempio, alla serenata dell'*Antonio Foscarini*, al canto di « poeti siciliani » nel *Giovanni da Procida* del Niccolini, il quale tuttavia ci teneva tanto ad apparire « classico »... Non dunque innovazione, bensì prosecuzione e, con tutta probabilità, perfezionamento d'un utile e, quando adoperato con parsimonioso buon gusto, efficace ritrovato romantico. Potrete

oppormi il «preludio», l' «esodio», di cui il *Più che l'amore* «s'accresce»; ma evidentemente a torto. Quest'unica eccezione, del resto non musicale, ma soltanto letteraria, è ben poco significativa, specialmente se si consideri che fu suggerita dalla *Prefazione* polemica, in gran parte ispirata, come si disse, dalle teorie nietzschiane: una posteriore, epperò artificiale aggiunta alla vera ed ispirata creazione.

Nè il contrasto fra *ideale* ed *effetto* si limita alla musica. Considerate i personaggi delle tragedie d'annunziane, che, secondo la teoria, dovevano apparire come ombre, come fantasmi, come simboli insomma d'idee e sentimenti astratti. Fatta eccezione per qualcuno, essi vivono veramente una vita tutt'altro che simbolica. Intendiamoci: che questi personaggi nella loro grande maggioranza agiscano sotto l'azione di sentimenti così elementari, da sembrare delle semplici sensazioni; che cioè abbiano una psicologia tutt'altro che complicata e difficile; nessuno potrebbe negare. Ma questa semplicità psicologica non può nè deve in alcun modo essere confusa con quell'altra del simbolo. Mentre la prima segue, nelle sue manifestazioni, leggi fondamentali e naturali dell'anima umana; la seconda segue l'arbitrio ideale della mente dell'Autore. L'una, pura fantasia, può facilmente divenire poesia: l'altra, ibrido miscuglio di fantasia e logica, in cui questa soverchia quella, non può assolutamente diventarla. Con ciò, ben s'intende, non si vuole affatto sostenere che ogni creatura d'arte, suscettibile di significato anagogico, non sia poetica. Anzi crediamo che ogni alta creatura poetica abbia necessariamente codesto significato. Ma esso è posteriore alla creazione: è qualcosa, che, quasi per miracolosa virtù, spontaneamente, emana da quella: come l'alone intorno alla luna, come l'aureola intorno al capo d'un santo.

Or bene il D'Annunzio mette in iscena personaggi che agiscono, quasi sempre, indipendentemente dalle sue idee estetiche, nel prorompente rigoglio delle loro forze violente e brutali, vivi e veri e quasi sensibilmente balzanti di contro a noi, con gli occhi iniettati di sangue, col volto pallido di lussuria e d'ebrietà, coi muscoli vibranti per lo sforzo *fisico*.. Dov'è mai la nebulosità, l'evanescenza, la *generalità* delle «*personae*», pallide visioni, nate dall'eccitazione musicale?

Tanto minori tracce della concezione d'annunziana dell'*eroe*, come manifestazione della Volontà, del *delitto eroico*, come virtù prometèa, del *tragico*, come datore di metafisica consolazione, troviamo nelle tragedie. Se si tolgono anzi il *Più che l'amore*, che è suscettibile d'una interpretazione ben più naturale ed umana di quella data dall'Autore, e insieme le ultime parole di *Leonardo* nella *Città morta*, e di *Fedra* nella tragedia omonima, le quali tuttavia nel primo caso sono dette in uno stato di folle disperazione, nel secondo sono seguite dal suicidio; tolte queste parti, dico, non vedo in tutta

la produzione teatrale del Nostro, nessun' altra corrispondenza. Non riconosco, fra i tanti personaggi dei due *Sogni*, della *Gioconda*, della *Gloria*, della *Francesca da Rimini*, della *Figlia di Jorio*, della *Fiaccola sotto il moggio*, della *Nave*, del *S. Sebastiano*, nemmeno uno, che compia un delitto e l'esalti come « virtù prometèa » o che almeno sia rappresentato dal Poeta sotto tal luce redentrice. Pensate alla *Comnena*, a *Ruggero Flamma*, a *Gianciotto*, ad *Aligi*, a *Tibaldo*, a *Gigliola*, a *Marco Gratico*.... *Aligi* e *Marco Gratico* chiedono anzi pubblicamente e molto cristianamente perdonanza! In verità, il delitto è rappresentato come la nostra società lo concepisce: a questa quasi identificazione il D'Annunzio era naturalmente indotto sopratutto da quel senso storico vivissimo ch'è in lui, anche quando più liberamente crea. « Paziente ed infaticabile fu lo studioso, appunto perchè il poeta si sentisse più libero » : afferma giustamente egli stesso nella *Nota* alla *Francesca da Rimini*.

Nè tutto ciò ci deve assolutamente meravigliare. Niente infatti è più contrario alla *forma mentis* del nostro Poeta, quanto la profondità filosofica. Dotato di prodigiosa facoltà immaginifica, di squisita sensibilità, specialmente visiva e uditiva, di eccellente potenza fantastica; egli sa trasformare ogni cosa, ogni atto, ogni minimo accidente in una visione di bellezza, in una rivelazione d'impreveduta poesia : non v'è roccia per lui, da cui non sappia far scaturire una viva polla di acqua. Ma la sua

attività creativa s'esercita tanto più direttamente sulla materia informe in cui soffia il suo spirito animatore, quanto più essa è sincera, quanto più anzi è vera creazione. Direttamente, dico : e cioè senza prima passare attraverso il velo d'una qualsiasi concezione filosofica mondiale. Considerate l'enorme differenza, per esempio, fra il Leopardi e il D' Annunzio sotto questo rispetto. Il primo ha molto meditato e, indipendentemente e in relazione col pensiero altrui, giunge ad una visione sua particolare del cosmo, la quale, appunto perchè conquistata a poco a poco con le proprie forze è divenuta per conseguenza sua seconda, sua stessa e intrinseca natura; s'intromette sempre fra i suoi occhi e l'oggetto. S'intromette; ma non li appanna, allo stesso modo che non indeboliscono la vista gli occhiali : ne fortifica anzi, probabilmente, la potenzialità, facendo sì, che essi veggano al di là dell'apparenza sensibile. Ed ecco che un bel giardino, lussureggiante di fiori e di verdura, pregno di profumi, trionfo di luce e di colori, si trasforma dinanzi all'occhio del Leopardi in un grande ospedale di moribondi, donde s'esala solo il lezzo della morte e della dissoluzione... Poesia? Ma certo, e grandissima : leggete la magnifica prosa e ve ne persuaderete immantinente.— Il secondo, il D'Annunzio non ha invece affatto meditato, non è giunto con le proprie forze a una sua speciale concezione filosofica del mondo : uomo di straordinaria cultura, conoscitore di vari sistemi filosofici, egli, è vero, ne ha accolto uno,

e l'ha esaltato e bandito come unica verità, salvezza dell'umanità; ma questo sistema, il meno profondo e originale, dei principali e grandi germanici, fu da lui accolto prontamente e facilmente, senza alcuna critica e rielaborazione, per il solo fatto ch'esso non contraddiceva ai suoi istinti, alle sue tendenze, alle sue voglie, anzi li giustificava, dando loro un altissimo significato ideale e valore morale. Egli dunque non giunse a quel sistema dopo un lungo processo intellettuale, *provando e riprovando*, ma l'accolse, impotente e incurante di saggiarlo, quasi difesa della sua arte e della sua morale: per un fine insomma interessato. Perciò esso doveva necessariamente rimanere esteriore alla sua più intima natura, estranea alla sua più sincera ispirazione poetica. Così, dinanzi a un bel giardino, egli è ben lungi dal vedere in quelle piante e in quelle erbe tante manifestazioni illusorie della Volontà che le ha create, le distruggerà fra breve, rimanendo essa eternamente viva! Non pensa alla prossima loro distruzione, non se ne addolora, nè quindi se ne consola metafisicamente, riflettendo sull'eterno ritorno delle cose... Dinanzi al bel giardino egli sgrana gli occhi, dilata le narici e s'inebria della maravigliosa sinfonia dei colori e degli effluvi innumerevoli, incurante di ricercare se tutto quello che vede e sente non sia per caso altro che apparenza e illusione; anzi, con la certezza assoluta che quella sia la sola realtà, la sola verità... Poesia? Senza dubbio. Leggete quelle maravigliose pagine del *Piacere*; e non potrete dire di no. Poesia intimamente diversa da quella leopardiana, ma non perciò, come poesia, ad essa inferiore. Se vorreste, potreste paragonare la mentalità del Leopardi con quella del D'Annunzio, e concludere che assai più profonda e ampia è la prima rispetto alla seconda; non potreste stabilire questo stesso paragone e giungere a questa stessa conclusione, se consideraste l'uno e l'altro semplicemente come poeti. Tutt'e due sono grandissimi: ogni graduazione, fatta in tal senso, sarebbe puerile...

Gabriele D'Annunzio è il poeta puro ed ingenuo, che riesce tanto più potente, quanto meno alla sua mente s'opponga un qualsiasi *intellettualismo*; il quale, non essendo potuto diventare parte integrante del suo spirito, doveva costituire per la sua visione non la lente che chiarisce, ma il velo che appanna. Perciò, dicevo, non meraviglia come tutta la sua teoria *tragica* non conservi nell'opera effettuale del poeta che scarsissime tracce. Il poeta contraddice al teorico: tanto meglio: vuol dire che aveva un suo proprio mondo da esprimere, vuol dire che la materia incandescente, che dentro ribolliva, aveva forza d'espansione capace d'infrangere qualsiasi corteccia costrittiva. Buon segno e buona prova, *a priori*, di potente genialità.

IV.

S'è accennato più sopra ad un evidente errore di metodo critico, molto antico, ma non perciò meno vivo, del quale l'opera d'annunziana è la prima a fare le spese. Non s'è però detto ancora che, rispetto alla tragedia del Nostro, a quell'errore di metodo, per cui il lavoro d'arte si giudica secondo che l'intenzione dell'Autore sia stata più o meno raggiunta, se ne aggiunge un altro, non meno grave, ed anzi, per essere più diffuso e assai più facile, maggiormente gravido d'ingiuste conseguenze. Più diffuso appunto perchè più facile. Permettetemi un paragone volgare, ma chiaro. Supponete che si convenga su questo assioma estetico: l'uomo è bello soltanto se abbia uno e novanta d'altezza, novantacinque di torace. Dato questo, comprendete bene che qualsiasi bambino, per quanto irragionevole, e privo di buon gusto, potrebbe con tutta facilità giudicare sicuramente della bellezza di chiunque: basterebbe un metro... Allo stesso modo si sentenzia e si ripete: « Dramma, parola greca, che deriva da δράω » (Cfr. Aristotele: Περὶ ποιητικῆς: «..... ὅθεν καί δραματα καλεῖσθαί τινες αὐτά φασιν, ὅτι μιμοῦνται δρῶντας) significa precisamente *azione*. Sulla scena dunque bisogna portare degli uomini che agiscano: quanto più celeri si mostreranno, tanto più essi saranno *drammatici*, quindi tanto più

artisticamente perfetti. Data questa formula estetica, che ha tutta l'apparenza della più indubitabile verità, è chiaro che il più miserabile critico potrà, con la maggiore facilità di questo mondo, dare un giudizio sicuro di qualunque lavoro drammatico, che gli capiti sotto mano. Questi personaggi diverbiano, quistionano, si schiaffeggiano, si muovono molto sulla scena, ne entrano e ne escono con frequenza? Se sì, essi sono veramente drammatici e potenti; se no, sono tutt'altro... Ebbene, poichè i personaggi d'annunziani molto parlano e poco fanno; moltissimo declamano e cantano, e pochissimo si muovono, essi non sono veri e propri personaggi drammatici. Ma come?!—si potrebbe obbiettare. Non è forse movimento, e movimento come l'intendete voi, quello ch'è sulla scena in almeno tre atti della *Francesca da Rimini*, nel primo atto della *Figlia di Iorio*, in tutta la *Nave*, in tutto il *Martirio di S. Sebastiano*? Quali quadri anzi conoscete, che sieno più movimentati di quelli che offrono queste due ultime tragedie, in cui potenti masse avverse diverbiano, s'urlano contro, si urtano, vengono quasi alle mani?...

— Certo: non lo possiamo negare. Ma son casi eccezionali. Tolte quelle scene, non se ne trova un'altra, nè nella *Città morta*, nè nella *Gioconda* nè nel *Più che l'amore*, nè nella *Fedra*... Badate: non pretendiamo che tutte le scene siano come quelle: il numero dei personaggi vale fino ad un certo punto. Noi vogliamo che le persone del

dramma, siano esse pur due, si trovino in contrasto fra loro, lottino fra loro, e, per conseguenza, c'interessino profondamente. Considerate, di grazia, la *Città morta*: in questa tragedia ognuno ha la sua angoscia, ognuno ha il suo segreto... ma nessuno fa nulla. S'evitano, si sfuggono, hanno paura di guardarsi in faccia, parlano di tutto, fuorchè di quello che sarebbe necessario, non vengono mai in collisione... L'unico atto lo compie *Leonardo*, fra il quarto e il quinto episodio, fuori di scena. Il quinto s'inizia con una sua apologia senza confutazione, quando questa sarebbe stata così facile e naturale. Nè diversamente si comportano le persone delle altre tragedie. Nella *Gioconda*, *Lucio Settala*, sentendo rinascere sempre più indomabile l'amore per la *Gioconda* confessa soltanto a mezzo la verità ad un amico compassionevole, e non sa fare altro che fremere, rodersi, agitarsi in segreto. *Silvia* soffre, ma tace. *Gioconda* appare solo per breve tempo. Unica scena di contrasto e di azione, quella in cui *Silvia*, in un momento di disperazione, affronta la rivale. E anche quella si riduce in fondo a poche *battute*. Nel *Più che l'amore* non c'è nessuna collisione. *Virginio Vesta* non fa che stupire, penare, ammirare, sempre passivo. *Maria* non fa che esaltare il suo amore. *Corrado Brando* non fa che raccontare ed esaltare se stesso. Sembrano tre cerchi che girino intorno a se stessi, indipendentemente l'uno dall'altro, senza mai toccarsi. E che dire della *Fedra?* Tutto si riduce a un

lunghissimo, enorme monologo della protagonista, i cui spunti siano dati dagli altri personaggi. Anche la scena d'amore con *Ippolito* che cosa è, se non una bella ed ampia dichiarazione, di cui il giovine rimane stupito uditore, finchè, preso da orrore, se ne fugge?... No, no: in verità nelle tragedie di Gabriele D'Annunzio, manca l'azione: l'essenziale, la necessaria, l'indispensabile condizione per qualsiasi dramma. Perciò concludiamo che esse sono errori artistici, dove tuttavia non mancano squarci di bella poesia lirica, e qua e là scene di una certa efficacia...

Ragionano bene o male? Hanno torto o ragione codesti critici? — Vedremo poi: per ora ascoltiamo con attenzione la parola di altri critici, probabilmente più acuti dei primi.

— Scusate, egregi colleghi, ma voi avete torto... Cioè: avete ragione pienissima nella conclusione di condanna; mostrate un'ottima dialettica nel corso della dimostrazione; ma errate nel fondamento di tutto il vostro ragionamento. Siamo perfettamente convinti come voi che senza *azione* non c'è dramma: ma tutto sta nell'intendersi su questa benedetta parola. Voi l'interpretate alla lettera, in senso stretto: noi, nello spirito, in senso assai lato. E crediamo, scusate, di essere noi maggiormente nel vero. In un dramma la vera ed essenziale azione non è già quella esteriore degli atti e delle parole, non già quella che si manifesta per mezzo di diverbi ed antagonismi visibili; bensì quella che si produce nell'intimità della

coscienza. Essa può, s'intende, esplicarsi nei moti rumorosi ed energici che preferite, ma non si può dire che *debba* assolutamente. È un' azione profondamente ed essenzialmente *psicologica*: può quindi manifestarsi per mezzo di silenzi sapienti, di parole indirettamente significanti, di semplici gesti. Così, il contrasto che volete chiaramente esplicato e determinato, previa quasi una dichiarazione di guerra, può benissimo sussistere e farsi palese silenziosamente o sommessamente, per tanti indizi forniti dall'abilità, o meglio, dal genio dell'Autore. Solo in questo senso giustifichiamo il desiderio dell'azione nel dramma, anzi crediamo che sia ad esso necessaria come l'anima al corpo: il dramma è rappresentazione di stati psicologici in evoluzione progressiva. — Ebbene egregi colleghi, sebbene dissentiamo nel principio, siamo lieti di concordare nel vostro giudizio finale. Voi siete severi col Teatro d'annunziano: noi dobbiamo essere severissimi. Per noi non si salvano nemmeno quegli atti che vi piacciono: in essi infatti il movimento è soltanto apparente, non sostanziale, sensibile, non psicologico. Prendete, per esempio, il terzo atto della *Nave*: molte grida, molti urli, molti gesti... ma i personaggi, in fondo, conservano per tutto l'episodio lo stesso atteggiamento spirituale: e *Sergio* e *Marco* e *Basiliola* e i *Zelatori della fede* e gli *eretici*... Direste, se non fosse un'eccessiva irriverenza, che tutti si muovano a simiglianza degli automi d'un teatro meccanico. Non c'è progresso psicologico:

è questo il profondo difetto che infirma tutto quel Teatro. Considerate ciascun dramma: esso comincia infallibilmente quando tutte le anime sono giunte alla loro massima tensione, quando ormai non rimane più che la catastrofe materiale, perchè quella intima è già avvenuta. *Leonardo*, allorchè si presenta per la prima volta, è già perdutamente preso dalla sua passione incestuosa; *Ruggero Flamma* sin dalle sue prime parole lascia trasparire l'impressione fatale che la *Comnena* le ha fatta dall'alto della tribuna; *Francesca* rimane per tutta la tragedia come assorbita in una visione voluttuosa d'amore indicibile, destinata evidentemente fin dal principio all'ardore e alla morte; *Aligi* si risveglia la mattina, che già ha dormito « settecent'anni », ha già visto, già ama: *Corrado Brando* appare quando ha irrimediabilmente commesso l'assassinio; *Fedra*, quando è irrevocabilmente risoluta a parlare ad *Ippolito*... Voi lo vedete: D'Annunzio evita qualsiasi possibilità di rappresentare una passione in tutto il suo divenire e risolversi. Quale prova migliore, quale più chiara confessione della sua impotenza a concepire il vero dramma?... Diciamo dunque la verità: codesto Teatro è il parto nobilissimo, ma assai debole, d'un poeta lirico, epperò essenzialmente soggettivo, e insomma incapace d'oggettivarsi. Non sappiamo darvi torto, egregi colleghi: soltanto alcuni squarci di lirica si salvano, e questi li metteremo in un'antologia...

Non pretendiamo, naturalmente, di far la parte di Salomone: comprendiamo le ragioni degli uni e degli altri, proponiamo una nostra terza opinione, cercando di suffragarla con qualche argomento forse persuasivo. Senza dubbio, i secondi critici hanno una concezione del dramma assai più profonda dei primi: essi colgono il personaggio drammatico in ciò ch'è parte sostanziale non solo di quello, ma in generale di qualsiasi persona d'arte: nel *carattere*, direbbe Goldoni: nella *psicologia*, diciamo noi. Una persona può dirsi creatura poetica solo quando simuli, secondo le leggi della bellezza, la vita: e per vita non si deve intendere l'esplicazione di funzioni fisiologiche soltanto, bensì queste, spiegate e determinate da corrispondenti funzioni psichiche. Ogni personaggio dev' essere conosciuto da noi sopratutto nel suo *interiore*. I primi critici, al contrario, colgono il personaggio nel suo *esteriore*, ed errano irrimediabilmente. Mentre quelli pongono a base la psicologia, questi vi mettono la fisiologia: mentre quelli — per usare, una volta tanto, termini antichi — vogliono la commedia di *carattere*, questi vogliono la commedia *d' intreccio*, mentre infine quelli concepiscono il dramma come problema di *coscienza*, questi l'intendono come problema di *curiosità*. Essi sono i discendenti legittimi e degni di M. Sarcey, l'entusiasta di Scribe; gli altri, i continuatori di Lemaître e Faguet... In verità la scelta non pare dubbia. E nonostante... Nonostante, anche codesti critici, errano nel caso

specifico. Essi dicono: « Poichè l'artista deve svelarci l' anima della sua creatura, e poichè, in particolare, il drammaturgo deve rappresentarci la creatura in azione, è chiaro e logico che il personaggio drammatico debba essere, perchè risulti veramente tale, in continua evoluzione psicologica. Appunto e sopratutto perciò, adoriamo, pur nella loro infinita differenza, Racine, Shakespeare, Ibsen... ». In tal modo mostrano di intendere perfettamente l'arte di questi sommi, e in generale l'arte drammatica moderna e contemporanea. Ma hanno torto quando estendono questa caratteristica fino a crederla canone assoluto di ogni opera teatrale, fino a farla passare per condizione *sine qua non*. Essi hanno tutta l'aria di sentenziare: progressione psicologica: questa è la formula: fuori di essa non c'è salute. Chi va contro tale verità estetica — e appunto in questa posizione si trova il D' Annunzio — non fa dramma... E non s' accorgono che tutto il loro ragionamento, il cui risultato è costituito dalla formula trovata, si basa sopra un pregiudizio, accolto senza discussione come verità indiscutibile: quasi postulato, quasi dogma. Sopra cioè l' equazione: *dramma - azione*, intendendo azione in senso certamente molto più sagace, che gli altri, ma ancora arbitrariamente. Prima di tutto la derivazione etimologica data soltanto come probabile da Aristotele, non significa nulla: che si direbbe infatti di chi, fondandosi sull'etimologia di tragedia da τράγος,

il caprone, volesse dedurne la legge fondamentale della tragedia per tutti i tempi?.. Ma poi, ammessa, com'è assai facile, l'etimologia, attribuito ad essa perfino un valore di definizione, non so proprio vedere in «*dramma*» altro senso più profondo e recondito di quel che dica la nostra parola «*rappresentazione*»: imitazione artificiale di persone, fatta per mezzo di altre persone, parlanti e gestenti come dentro una cornice in un certo luogo, detto scena. La qual definizione, come ognun vede, è d'ordine pratico, volgarissima, per nulla affatto estetica; e naturalmente, posta in tali limiti, inoppugnabile. Invece, l'uno e l'altro gruppo dei critici citati vogliono, d'accordo sebbene con diversa acutezza, dare ad essa un significato ed un valore estetico: l'uno, perciò, deducendone che quanto più i personaggi si mostrino operanti, tanto più sono artisticamente perfetti; l'altro, a sua volta, che quanto più essi psicologicamente si muovano, cioè si evolvano, tanto più s'avvicinino alla somma bellezza poetica. Appunto in tale interpretazione *estetica* errano ambedue. In realtà, il dramma, qualunque sia la forma che prenda, non ha nessuna legge, nessuna caratteristica speciale estetica, la quale lo possa distinguere da ogni altro cosiddetto genere letterario. Le differenze sono d'ordine pratico e tecnico: hanno certo qualche importanza, perchè, secondo che un'opera soddisfi più o meno a certe esigenze teatrali, è più o meno rappresentabile; ma, giudicate dal punto di vista assoluto artistico, non

l'hanno affatto. Il *Faust*, giudicato irrappresentabile — e tuttavia è stato messo ultimamente sulle scene — rimane sempre una grandissima opera d'arte... Le leggi estetiche essenziali del dramma sono insomma le stesse di ogni opera letteraria: unica condizione per i personaggi è che simulino la *vita* —In che modo?—Comunque piaccia al Poeta. — Quale vita?—Qualsiasi, purchè appaia vita.— Cadono così le pretese condizioni *sine qua non* determinate per il dramma dai critici sullodati; cadono, ultima conseguenza a cui sopratutto ci premeva di giungere, le conclusioni di condanna riguardo all'opera teatrale d'annunziana, le quali erano fondate su quei principî pregiudiziali erronei. Della quale erroneità, del resto, come controprova potremmo invocare un esempio pratico, molto semplice, ma efficace. Nessuno mètte in dubbio la suprema bellezza della tragedia greca, anche così, come l'abbiamo, senza musica e danza, nella sua parte unicamente letteraria. Orbene, non è chi non veda come ad essa tragedia manchino precisamente quelle presunte condizioni perchè il dramma sia dramma. Manca infatti la trama ben condotta e abilmente risolta; manca una rapida successione di scene, l'una legata all'altra per vincoli necessari, l'una più interessante dell'altra. Se mai, si potrebbe citare in contrario l'*Edipo re*, e soltanto con una prudentissima discrezione. Ma come trovare una qualsiasi rapidità d'azione nelle moltissime altre tragedie? come trovarla nella *Trilogia* eschilea, capola-

voro dei capolavori? — E manca pure una progressione psicologica nei personaggi, eccettuato, l'*Edipo* o qualche altro rarissimo. *Prometeo, Cassandra, Elettra, Oreste, Antigone, Edipo coloneo, Aiace*, ecc., e in special modo i personaggi di Eschilo, non hanno affatto gradazioni sentimentali: fin dal primo momento sono invasati dal dio tragico che li agita *pietosamente* ed *orribilmente*, in così alto grado, che ormai non è più loro possibile alzare il tono. Si direbbe ch'essi si trovino, fin dal principio, in quello stato d'animo, a cui i personaggi shakespeariani pervengono solo nel quinto atto. Se dunque le tragedie greche mancano di quelle condizioni sì che l'egregio Patin, se non profondissimo, certo larghissimo e perfetto conoscitore, poteva affermare in proposito: « Le drame n'offre qu'une ode en action dont le motif se renouvelle de temps en temps par divers incidents que font naître des récits»; e altrove: «Le but, c'est l'expression musicale des sentiments»; se tutto ciò è vero, bisogna pur concludere che dramma può esservi anche senza quelle presunte condizioni, e che cioè, in ultima analisi, esse sono arbitrarie e non necessarie. Che se poi si volesse concludere — e sarebbe ben assurdo — che la tragedia greca non sia dramma; oh, non perderemmo il nostro tempo a dimostrare l'assurdo! La si chiami pur come si vuole: si dovrà sempre convenire sulla sua sublime bellezza; ed è proprio soltanto questo, ciò che interessa stabilire. — Analogamente: credete

fermamente, incrollabilmente, che, mancando quelle vostre condizioni alla tragedia d'annunziana, questa non possa dirsi dramma? Accomodatevi pure: non c'inquieteremo per questo. Chiamatela grande lirica in dialogo, poema dialogizzato, o che so io, e giudicatela secondo il genere letterario, a cui più vi piaccia farla appartenere; giudicatela, soprattutto, secondo i canoni generali governatori di tutte le arti. Ma non venite a dire che, non essendo dramma, è però un'opera artistica mancata!

Abbiamo distinti due gruppi di critici, e ci siamo industriati a combatterne le argomentazioni. Saremmo ingiusti se dimenticassimo un gruppetto — minimo in verità — d'acutissimi, i quali, messo da parte ogni pregiudizio, sanno giudicare partendo da premesse puramente estetiche, e tuttavia giungono quasi alla stessa conclusione dei precedenti. Essi ragionano press'a poco così: « Siamo ben lungi dal pretendere da ogni tragico, e, in particolare, dal D'Annunzio, azione esteriore incalzante, quale ce la dà, per esempio, Dumas fils nella *Femme de Claude*, oppure progressione psicologica, quale ce la offre, meravigliosa, Ibsen, per esempio, nella *Casa di bambola*. Noi pretendiamo semplicemente che i personaggi abbiano *vera vita*, sì che ce ne possano comunicare la sensazione ed il brivido. Se l'hanno, diremo che sono vere e grandi creature d'arte: se no, no. » — Il ragionamento, come vedete, non fa una grinza; il criterio di giudizio s'annunzia este-

ticamente ottimo. Peccato che l'applicazione pratica non sia, allo stesso modo, soddisfacente! Continuano infatti così: « Pretendiamo *vera vita*: perciò, poichè si tratta di uomini, pretendiamo che anche i personaggi della tragedia d' annunziana, come quelli di qualsiasi altra, mostrino i segni della *vita umana*. Questa nostra pretesa, fondata sopra un evidente semplicissimo ragionamento, parrà ancora più giusta, quando si consideri che questi segni umani, si riscontrano indubbiamente in tutti i *Teatri* d' ogni tempo. Non citiamo quelli moderni e modernissimi; chè, per essi, la cosa è troppo chiara. Ma nemmeno per il più antico, pel teatro greco, e, di questo, nemmeno per l'antichissimo eschileo, si potrebbe sostenere il contrario. Quei personaggi protagonisti sono, è ben vero, sempre eroi, e talvolta invasati dalla divinità: tuttavia, il loro eroismo non è che *umanità* idealizzata ed esaltata nella sua attività morale e psichica; il loro invasamento divino non ne oscura la limpidità di coscienza. *Prometeo* sa valutare perfettamente l'entità e la qualità del suo peccato, epperò ne può con sicurezza esaltare la sublime nobiltà e generosità contro Zeus e contro il Fato stesso. *Oreste* è cosciente della volontà di Apollo che lo spinge al delitto, riempiendolo di furore divino; e insieme gli rimane un po' di libertà, per aderire consapevolmente alla volontà del dio esagitante... Orbene, se alcuni personaggi d'annunziani mostrano una certa umanità, tutti gli altri, in

grandissima maggioranza, ne sono del tutto privi, o almeno, tanto per non esagerare, hanno talvolta linguaggio umano e atti umani, ma, nella loro concezione primordiale e spontanea, sono essenzialmente bestiali. Essi non agiscono, infatti, per una volontà, per un consiglio, essendo libera la coscienza: ogni loro azione è mossa dall'istinto più cieco. Non hanno sentimenti, ma sensazioni; non hanno volontà, ma velleità. Essi non desiderano che piacere carnale, sangue, lotta, e non mai per uno scopo che oltrepassi quello del sodisfacimento momentaneo corporale. Sono insomma dei bruti. Questa mancanza di umanità fa sì, che gran parte del Teatro d' annunziano sia gravemente infirmato, e proprio nella sua parte essenziale ».

Accettiamo la premessa: l'uomo, messo sulla scena, deve conservare la sua umanità. Ma respingiamo energicamente il significato speciale, del tutto arbitrario, dato alla parola *umanità*; nè quindi possiamo accettare la premessa minore e la conseguente del sillogismo. *Umanità* è infatti qui presa nel senso di « umanità progredita e affermatasi definitivamente per tale », così come, per esempio, nella frase « sentimenti d'*umanità* »: in un senso, dunque, che è certo il più nobile e puro, ma, appunto perciò, limitato. Perchè, se vogliamo, come infatti dobbiamo, usare la parola nel suo più vasto significato, nulla vieta che in questo rientri anche il senso d'un'umanità *rudimentale*, coi primi e deboli segni, che

la distinguano dalla bestialità: nulla vieta che di quello partecipi perfino il senso d'un'umanità *degenerata*. Io non vedo la ragione, perchè debba essere escluso come materia d'arte l'uomo primitivo e selvaggio, coi suoi istinti non ancora infrenati e governati, e l'uomo delinquente, selvaggio naufragato nella società civile. Tutto sta a vedere se il poeta, data quella materia, abbia saputo attribuirle una forma corrispondente e adeguata: negarne la possibilità di trasformazione estetica è un *apriorismo* ingiustificato. Quei critici, in realtà, partono da premesse puramente estetiche, al di sopra d'ogni pregiudizio, ma, seguitando, s'incagliano nel sofisma, basato sulla parziale interpretazione di *umanità*, il quale ingenera un evidente pregiudizio estetico. Evitato dunque inizialmente l'errore, dopo un po' di cammino, cadono in quello stesso irrimediabilmente. E allora, se così è, errata la teoria, sarà errata anche l'applicazione pratica; errata dunque la conclusione, secondo la quale il teatro d'annunziano sarebbe un mostro inestetico.

Insomma, non ci sentiamo d'andare d'accordo con le conclusioni di nessuno dei tre gruppi avversi al Teatro del D'Annunzio, che forse con artificio, ma probabilmente con qualche utilità pratica di chiarezza dimostrativa, abbiamo nettamente e recisamente distinti. Ne abbiam dette le ragioni, confutandone, e speriamo non invano, le argomentazioni addotte a sostegno di quelle conclusioni, con l'analisi puramente oggettiva di es-

se. Ma non s'è ancora soggiunto esplicitamente che, errate le conclusioni, errato il giudizio definitivo, ciascuno dei tre gruppi di critici parte da un'impressione che corrisponde ad una realtà di fatto. Sbagliano la valutazione delle caratteristiche da loro riconosciute; non sbagliano, come del resto si poteva ben facilmente supporre, nel determinarle, ciascuno parzialmente e per conto suo. Ognuno possiede qualche frammento di verità: i primi sono nel vero, quando notano la *staticità materiale* ed *esteriore* della maggior parte delle scene d'annunziane; i secondi, allorchè determinano la *staticità psicologica* ed *intima* dei personaggi; gli ultimi, allorquando riconoscono l'*animalità* di essi personaggi... Raccogliere questi frammenti, unirli, coordinarli, integrarli in una visione critica complessiva che sia vicina all'unica verità, in modo da stabilire e spiegare tutte le fondamentali caratteristiche della tragedia di Gabriele D'Annunzio; sarà appunto il compito nostro.

CAPITOLO TERZO

LE CARATTERISTICHE FONDAMENTALI DELLA TRAGEDIA D'ANNUNZIANA

I.

Tolto di mezzo ogni pregiudizio intellettuale e morale, che abbiamo anzi ricercato, studiato e combattuto negli altri, per esserne tanto più liberi e coscientemente indipendenti; dimentichi delle teoriche e delle velleità del Poeta; intenti soltanto alle opere d' arte effettuali, che, rievocate, balzano dinanzi alla nostra mente nitidamente; ricerchiamo dunque con analisi paziente le principali caratteristiche della tragedia d'annunziana, certi di trovarle profondamente originali, se l'opera complessiva ci si presenta innegabilmente come qualcosa di ben speciale, di ben inconfondibile rispetto a qualsiasi altra. E cominciamo subito con quella, che, fra tutte le caratteristiche, è, senza dubbio, la più fondamentale ed essenziale. Già s'è avuta occasione di ac-

cennare ad essa, qua e là, più o meno esplicitamente: dichiariamola ora, finalmente, con quell'attenzione che merita secondo la sua importanza, determinandola e precisandola.

Il Teatro d'annunziano è un teatro di *violenza.* Le forze più brutali e selvagge, gl'istinti più indomabili e irrefrenabili, gl'impulsi più disordinati e irragionevoli, irrompono e si scatenano, urlanti terribilmente. Pensate al selvaggio, libero e nella sua piena attività dentro la foresta; pensate al barbaro, ignaro e incapace di civiltà vera e sostanziale: essi non soffrono costrizioni e restrizioni morali, non sopportano delimitazioni al completo esercizio delle loro forze psichiche e materiali, se non per forze maggiori.

Le loro azioni sono istintivamente stimolate dal più incivile e antisociale *egoismo*, irresistibilmente dirette verso la *conquista*, unico mezzo la *violenza. Egoismo*, epperò esclusi la pietà, la difesa dei deboli, l'amore cavalleresco: escluso ogni sentimento cristiano. La società, ammessa solo per imposizione dei forti sui deboli, o per consenso reciproco, al fine di sopraffare un altro gruppo d'associati. *Conquista*, epperò desiderio rapace della femmina, degli averi, del territorio altrui: desiderio di dominazione e d'imperio. *Violenza*, epperò lotta continua ed atroce; desiderio di sangue e di strage. La tragedia d'annunziana è essenzialmente fondata appunto su tali forze selvagge, d'una semplicità elementare, d'una mancanza assoluta d'ogni complicazione psicologica, e, proprio

perciò, forze profonde, che la civiltà può più o meno mitigare, nascondere, reprimere, secondo il suo grado d'intensità e di sviluppo, ma non mai sradicare, soffocare, distruggere del tutto. Esse operano, sempre e dovunque, talvolta insensibilmente, tal'altra obliquamente e indirettamente, tal'altra ancora sotto spoglie mentite, sempre con incalcolabile efficacia. E se non le riconoscete nell'individuo, le vedrete agire nella folla, le osserverete operanti nella nazione: ne avrete lo spaventevole spettacolo quando l'uomo mitissimo, aggredito, difenderà la propria vita, uccidendo l'assalitore; quando la folla tranquilla e festante, presa improvvisamente da panico, fuggirà abbattendo e calpestando senza pietà e rimorso, nella sua fuga pazza, donne, fanciulli, vecchi; quando infine la nazione civile non dubiterà di dichiarare la guerra, che prevede sanguinosissima, per l'espansione delle sue industrie e commerci...

L'*uomo selvaggio:* ecco il protagonista della tragedia d'annunziana. Onde i suoi ***sentimenti elementari*** sono quelli ch'ispirano e animano l'opera poetica: ***tutti*** i sentimenti elementari, chè, oltre la lussuria, anche la rapacità, la ferocia, il desiderio di lotta e di sangue hanno la lor grandissima parte: e insieme con questi, sebbene rudimentale, commisto e confuso con gli altri fino al apparirne snaturato, quello religioso. E, se tali sono i sentimenti, le azioni corrispondenti saranno di violenza e di atrocità: *azioni barbariche*. Chiameremo dunque la tragedia di

Gabriele D'Annunzio, *tragedia essenzialmente e profondamente barbarica*. La definizione ha bisogno d'una lunga dimostrazione particolareggiata che noi, infatti, daremo in due modi: e determinando la concezione fondamentale, il nodo principale d'ogni singola tragedia; e analizzando d'ognuna le figure più significative e importanti. Ma non sarà vano osservare prima un fatto, che di per sè non avrebbe nessun valore, ma che, messo insieme con le vere prove, può servire come indizio non trascurabile.

Se le forze agenti nella tragedia d'annunziana sono quali l'abbiamo descritte, esse, dovendosi estrinsecare liberamente, dovrebbero aver bisogno d'un ambiente speciale adatto, dove le loro azioni fossero più facilmente possibili. E difatti il D'Annunzio sceglie, o meglio, intuisce l'ambiente adatto in modo maraviglioso. In realtà, egli, da gran poeta, lo cerca, direi inconsciamente, nella storia, senza limiti di tempo o di spazio; e quando non lo trova, se lo crea addirittura. Pensate al momento storico e al luogo in cui si svolge l'azione della *Fedra*, del *Martirio di S. Sebastiano*, della *Nave*, della *Francesca da Rimini*... siamo sempre in periodo *d'origine*, pur essendo diversi l'età e il luogo. Se *Fedra*, infatti, è la rievocazione della prima e leggendaria civiltà eroica ed omerica, alla quale doveva seguire quella storica ed umana; *Il martirio di S. Sebastiano* è la rappresentazione del cristianesimo incipiente, divinamente e follemente martire; *La Nave* fa rivi-

vere il popolo di Venezia nella sua prima formazione e nelle sue prime imprese; *Francesca da Rimini* ritrae l'età mediana fra la barbarie medievale e la civiltà del rinascimento, quella che vedeva gli albori del nuovo sole. Siamo sempre in tempi di barbarie, sebbene, secondo il concetto vichiano, (« Identità in sostanza d'intendere, *diversità nei modi lor di spiegarsi* ») essa si presenti con caratteri diversi, secondo i diversi periodi storici: in tempi, in cui, fra il disordine generale civile, sociale e morale, o nella mancanza di leggi superiori, contrastanti con la natura, è possibile l'esplicazione, irresistibilmente libera, d'ogni attività psichica rudimentale e profonda; in tempi, insomma, di lotta e di strage. L'azione della *Fedra* ha, per sfondo e cornice, l'eccidio dei sette Eroi, morti combattendo dinanzi alle sette porte di Tebe, la città che fu spettatrice della cecità d'Edipo e della condanna d'Antigone; e poi l'incendio crematorio dei sette grandi cadaveri e il sacrificio d'Evadne; e poi Elena e la futura distruzione di Troia; e poi l'orrendo Labirinto col Minotauro implacabile, ucciso da Teseo, e infine l'infame, bestiale lussuria di Pasifae... *Il Martirio di S. Sebastiano* inquadra i suoi episodi principali fra il disfacimento del mondo pagano, violento, lussurioso e feroce, e la formazione del mondo cristiano, non ancora puro di paganesimo, ed ebbro di dissolvimento; fra la lotta dei due mondi e la strage immensa dei Cristiani. Alla *Vox sola* si mesce

il *Chorus Syriacus*, che piange Adone morto. — Le vicende della *Nave* si proiettano in un fondo tenebroso, dove passa, ombra immensa devastatrice, il cavallo di Attila, «flagello di Dio», e rosseggiano lontane le cupole della corrotta Bisanzio: s'inquadrano nelle lotte politiche e religiose fra la parte gratica e quella grecanica, fra eretici e zelatori della fede. Contro il coro dei Catecumeni, che loda Maria, s'eleva avverso quello dei Naumachi, che celebra Diona.—L'azione infine della *Francesca da Rimini* riceve maggior rilievo dalle lotte feroci e sanguinose fra le città invide romagnole, e fra guelfi e ghibellini entro le stesse mura: dalla strage dei Traversari a Ravenna, dalla cacciata violenta dei Parcitadi da Rimini, dalla decapitazione di Montagna... Come vedete, questi ambienti storici appaiono veramenti adatti alle passioni irrefrenate e selvagge: la loro atmosfera è densa di lotta, di lussuria, di sangue.

Ma D'Annunzio non è schiavo della storia. Se questa gli si offre spontanea e naturale, concomitante con la stessa creazione, egli se ne serve, dominandola; ma se n'è restia, non la cerca, non la modifica, non la violenta. Ne fa a meno, senza rimpianti, e si crea da sè l'ambiente che gli occorre. Ed ecco: egli ha bisogno d'un luogo e d'un tempo, in cui gli uomini abbiano vita semplice e primitiva, a contatto diretto e continuo con l'opera dei campi; in cui i sentimenti sieno vivaci e profondi, ma insieme, privi di qualsiasi complicazione, e le rudi ed energiche azioni

perfettamente corrispondenti a tali sentimenti; in cui domini ancora assoluta la *patria potestas*, e la giustizia sia esercitata dal popolo sovrano; in cui infine la religione e la superstizione regolino tutte le costumanze e tutti gli atti della vita giornaliera... Il Poeta trova qualche cosa di simile negli usi e nelle tradizioni abruzzesi: ebbene, egli non dubita di far svolgere l'azione della *Figlia di Iorio*, «*nella terra d'Abruzzi, or è molt'anni*»: delimitazione troppo vaga, perchè non s'intenda subito come quell'ambiente sia, se non una creazione *ex nihilo*, certamente una creazione *ex minimo* del Poeta. — Ha invece bisogno d'un ambiente modernissimo, e tuttavia tale, che in esso sia impunemente possibile lo sfrenamento di tutte le passioni più tempestose e feroci, il tentativo di tutte le audacie e di tutti i rischi? In tal caso, impianta l'azione della *Gloria* a Roma, in tempo di sommossa, anzi di rivoluzione popolare, quando ogni limite, ogni diritto è abolito, e l'ebrezza e la febbre civile eccitano gli odii, gli amori, gli orgogli, le cupidigie, le speranze, tutti i fermenti umani. — Che se poi il Poeta vuole un ambiente, che ricordi l'antica Grecia eroica e tragica, anzi abbia pregna ed infetta l'aria delle colpe e degli orrori di mitiche stirpi, eternate dalla divina poesia tragica attica: un ambiente, in cui il ricordo antico sia fatto ancor più vivo ed esasperante dai miasmi, ch'escano a nuvoli dalla putredine di ricchissime e meravigliose tombe scoperchiate, e dove siano possibili le pas-

sioni più ardenti e prepotenti, e verosimile la più abominevole delle concupiscenze, accompagnata dalla più spaventosa delle aberrazioni; un ambiente insomma, in cui l'orrore del mito si fonda con l'orrore della realtà, l'uno incupendo e rivelando il mistero dell'altro; allora egli si crea, con potenza di fantasia incalcolabile, una campagna desolata «nell'Argolide sitibonda — presso le rovine di Micene ricca d'oro», lontana dalla civile Europa, lontana, da tutta l'umanità, epperò fuori d'ogni coazione e d'ogni legge.

Nè soltanto della storia il D'Annunzio non è schiavo. Quand'egli sente che la realtà con le sue piccole e talvolta inutili esigenze, turberebbe la interezza e limpidezza della sua poetica visione; rinunzia anche alle determinazioni della realtà, pur di poter esprimere la passione selvaggia, senza limiti di ragione e d'educazione civile. Abolisce ogni specificazione di tempo, e allora pone l'azione in un'atmosfera indefinibile nella sua vaghezza fluida e tremolante di sogno. In tal modo crea l'ambiente opportuno per il *Sogno d'un mattino di primavera:* un loggiato vasto, in un'antica villa toscana; un giardino; un pozzo; fiori a profusione; «e tutte le grazie della primavera novella si diffondono su l'aspetto austero e triste che creano le forme simmetriche della cupa verdura perenne; cosicchè il giardino suscita l'imagine umana d'un volto pensieroso di sotto a una fresca ghirlanda». Allo stesso modo, crea quell'altro ambiente per il *Sogno d'un tramonto d'autunno:* il dominio d'un patrizio veneto, su la riva della Brenta; un'ala della villa; una scala aerea meravigliosa che si corona d'una loggia; un atrio con statue, torcie, scanni, ecc. ecc.; un immenso giardino: «la porpora e il croco dell'autunno risplendono straordinariamente sotto il sole obliquo; le ombre appaiono quasi fulve, come quelle degli antri ov'è adunato molto oro. Vaste nuvole immobili e raggianti, simili ad ammassi di puro elettro, pendono sui portici dei càrpini, su le cupole dei pini, su le guglie dei cipressi. Sembra per ovunque diffuso, nel silenzio, il sentimento ansioso dell'aspettazione». Così la Poesia si sente libera nel mondo ch'essa stessa si è foggiato, come il fiume scorre facilmente nell'alveo che s'è scavato da sè.

L'esemplificazione amplissima, comprendente quasi tutta l'opera tragica d'annunziana, mostra, all'evidenza quello che già avvertimmo: che cioè possiamo avere un probabile indizio della fondamentale caratteristica di questo Teatro, studiando l'ambiente, in cui si svolge ogni singola azione. «Indizio» e nulla più, ben s'intende: chè, pur provata in modo indubitabile una tale convenienza d'ambiente, non perciò risulta necessariamente che l'azione essenziale ed intima dei personaggi debba essere veramente tale, quale, secondo l'indizio, è lecito supporre. L'ambiente, per esempio, della *Didone abbandonata* del Metastasio, è mitico-eroico: eppure, come tutti sanno, l'azione vera e propria non è che comico-sentimentale, azione da com-

media settecentesca. Tuttavia, quando fosse inconfutabilmente dimostrata la nostra tesi rispetto all'*azione*, concepita come di profonda essenza barbarica; allora, senza dubbio, codesto semplice indizio assumerebbe un grande valore: esso infatti rivelerebbe e dimostrerebbe una perfetta corrispondenza fra azione e ambiente; e cioè una bella qualità per la grandezza dell'opera d'arte. Certo la *Didone* è ugualmente un capolavoro, nonostante il contrasto evidente che s'è detto: eppure, se questo mancasse, l'opera sarebbe ancor più perfetta. E noi, non tanto per procedere nella nostra analisi gradatamente, dall'esterno all'interno, dall'apparente al sostanziale, quanto, invece e principalmente, per preannunziare sin d'ora appunto codesto pregio non trascurabile; abbiamo voluto soffermarci un poco sugli ambienti d'annunziani. Il qual pregio implica naturalmente, come s'è visto, la sincerità e libertà assoluta d'ispirazione del poeta. Vi sono molti poeti drammatici — e voi li conoscete benissimo — i quali, per un malinteso desiderio di far cose grandi, vanno artificiosamente alla ricerca di momenti storici di grandissima importanza; come se l'argomento contribuisse, di per sè, a determinare il valore effettuale dell'opera d'arte. Pensano, per esempio, alla grande e fatale importanza dell'origine di Roma: che magnifico tema per una tragedia magnifica! Ed ecco, imbastiscono la trama e si mettono al lavoro... Illusi, vorrebbero illudere anche gli altri: vanamente, perchè il

loro temperamento poetico, quando ne abbiano uno, è proprio il contrario di quello che sarebbe necessario: idillico, sentimentale, tutto delicatezze e morbidezze... Così non riescono a fare che degli sconci d'arte, quando invece potrebbero, se veramente sinceri, produrre qualche cosa di buono. D'Annunzio non è di questi. Egli non cerca l'ambiente: lo trova, in un lampo di genio, connaturato con la sua stessa visione tragica, in modo che da essa non lo si potrebbe scindere senza mutarne profondamente il valore ed il significato, senza ucciderne insomma la vera sua vitalità. Non ha il pregiudizio della grande storia. Fedele alla sua interiore ispirazione, che rimane, in fondo, sempre unica, egli tratta senza preferenze la storia e la leggenda, il realismo contemporaneo e il sogno indefinito. La materia può essere varia: cera, argilla, marmo, bronzo...; il soffio animatore dell'artista è sempre lo stesso. Così Shakespeare rimane sempre il divino Shakespeare nel *dramma storico* e nel *sogno*; nel *dramma leggendario* e nella *commedia realistica*.

II.

Dopo ciò, per fornir prove e non semplici indizi, della bontà della nostra tesi, per la quale fondamentale caratteristica del Teatro d'annunziano sarebbe la violenza barbarica e selvaggia;

procediamo all'analisi interna di ciascuna tragedia, direi quasi alla vivisezione del suo cuore. Quali sono dunque le concezioni essenziali e primordiali; quali, per dirla con l'Imbriani, le *macchie*, ossia le folgorali visioni del nucleo centrale germinativo di quelle opere di poesia?...

Prima di rispondere direttamente a queste domande, riflettete sopra una confessione del D'Annunzio stesso, scritta nel '98, mentre elaborava nel suo cervello la *Gloria*, e pubblicata, nelle *Faville del maglio*, (*Corriere della Sera*, 20 agosto 1911): «..... Sempre qualcosa di carnale, qualcosa che somiglia a una violenza carnale, un misto d'atrocità e di ebrietà, accompagna l'atto generativo del mio cervello. Non so perchè, talvolta mi rappresento il primo formatore dell'argilla terrestre, il rapitore del fuoco divino, Promèteo, con le mani e le braccia lorde di sangue crasso fino ai gomiti, da quel destro beccaio ch'egli fu nello scuoiare e disossare il toro del sacrificio per sottrarre a Zeus la carne e l'adipe.—Tutte queste imagini paiono oblique e incoerenti; ma conosco qualcuno che, se glie le dicessi, comprenderebbe. Quando le scintille si partono da me, allora più sento la materia spessa di cui son fatto. Tutta la mia sostanza è commossa e sommossa, talchè non v'è istinto ferino che non si sollevi dal fondo a soperchiarmi »—La confessione, che non può non essere veritiera, concorda, come vedete, perfettamente con la nostra tesi: concorda, epperò le dà, mi pare, un

sostegno insperato di straordinaria efficacia. Essa infatti è l'espressione diretta, non turbata da alcuna preoccupazione intellettualistica, d'un'impressione vivamente e recentemente sentita. Ad ogni modo, se tale è l'oscurissimo e terribile impulso che, a detta del Poeta, accompagna *sempre* l'atto generativo del suo cervello, e che tuttavia fu descritto proprio a proposito d'una tragedia; lo potremo riconoscere facilmente nella concezione primordiale d'ogni singola opera. Onde noi dobbiamo ora sforzarci a ricavare da ciascun quadro i colori fondamentali, da ciascuna sinfonia le note ricorrenti con maggiore frequenza; dobbiamo dimenticare i particolari esornativi, tener presente la trama su cui la stoffa è intessuta. Togliere insomma e condensare. Solo così potremo ritrovare e riprodurre in noi il primo nucleo, donde germinò l'opera compiuta: la prima visione, avuta dal Poeta nell'atto della creazione.

Che cosa è dunque, considerato in tal modo, il *Sogno d'un mattino di primavera*? — Una donna, mentre aveva fra le braccia l'amante adoratissimo, l'ha visto morire a poco a poco, ucciso ed insanguinato. Il tragico evento l'ha resa pazza: la visione del sangue le è rimasta presente alla mente... Ora, quando Isabella appare per la prima volta, la catastrofe è già avvenuta; ella è demente. Parla con dolcezza accorata e profonda di tante cose, fra le quali non è nesso apparente: dell'amore della sorella, della sua veste ch'ella ha voluto verde come l'erba del

prato, di sogni e di leggende... Ma, poichè una coccinella — la scena, come sapete, è in un giardino, nel rigoglio della primavera — posatasi sulla sua mano, le sembra una goccia di sangue, la tragica visione di tutto quel sangue dell'amato si risveglia orrenda: « E da per tutto, da per tutto... Lo vedo da per tutto: su me, intorno a me... Oh, dottore, fate che io non lo veda più! Toglietе da me questo terrore!... Io credevo d'esser pura, là, tra le foglie... Non potrò, non potrò... » Il ricordo l'assale implacabile, ancor più angoscioso, quando le si presenta, per un tentativo supremo e disperato, il fratello dell'ucciso, anch'esso follemente innamorato di lei: « Perchè è venuto? Per riprenderlo? Per strapparmelo? Per portarlo a sua madre?... Così, così, a sua madre, senza sangue, senza più una stilla di sangue! Tutto il sangue è sopra di me... io ne sono tutta coperta... Vedete, vedete le mie mani, le mie braccia, il mio petto, i miei capelli... Io sono rimasta soffocata nel suo sangue... ».—Il *Sogno* è dunque la rappresentazione d'una donna innamorata e demente. La demenza semplicizza l'amore, fino a renderlo elementare: puro attaccamento sensuale al corpo dell'amato. E l'una e l'altro sono come sopraffatti dall'orrore del sangue. La visione primiera del poeta fu certo quella che, al di là della fresca dolcezza verde del mattino primaverile, intravediamo: una pazza disperatamente allacciata al corpo nudo sanguinante dell'amato. Visione crudele e feroce, che eccita orrore.

E che cosa è il *Sogno d' un tramonto d' autunno*? È qualche cosa di simile al primo, essendone anzi rafforzata l'intensità.—La dogaressa *Gradeniga* ha selvaggiamente amato un giovine bellissimo (« Ah che sete e che fame senza fine io portai allora in tutte le mie vene, di te, della tua freschezza! In sogno io bevevo e mangiavo la tua vita, come si beve il vino, come si mangia il miele. Io t'aprivo il cuore vivo in fondo al petto, senza farti soffrire; e le gocce del tuo sangue erano per me come granelli della melagrana. Il sapore del tuo sangue era sul tuo viso quando io ti baciavo nel buio, sentendo su la mia nuca il soffio della morte... ». Ora, egli l' ha lasciata per una cortigiana, *Pantea*, assai più giovine e bella di lei, e *Gradeniga*, nel suo ricchissimo giardino agonizzante nelle ultime clemenze dell' autunno, sente sfuggirle per sempre con l'amore la vita: « La vita! La vita! Come i frutti odorano! Com'è profondo e folto il profumo dei frutti che si struggono di maturità e di dolcezza sul ramo curvo che si duole! Nessuno più li coglie, nessuno più ne empie per me le canestre e le carene... ». E un furore disperato la strazia. No, no: con tutto quel suo amore per il giovine bellissimo, con tutto quel suo odio per *Pantea*, ella vuole, ella deve vivere: « Vivere, vivere ancora, per avvilupparlo, come d' un fuoco, della mia vita che soffre; per dare ai suoi giorni e alle sue notti passioni nuove, ignorate, invenzioni inaudite di voluttà e di angoscia...

Ah, io voglio farmi una nuova bellezza con le mie lacrime, con la mia febbre e con i miei veleni!... ». Ma, poichè si vede brutta e vecchia, e ormai non può sperare nelle sue stesse forze, ricorre alle arti magiche, tramando, per mezzo d' incanto, la morte della nemica. — Lussuria furore, odio, desiderio di distruzione e di sangue, sono dunque gli elementi, di cui il poeta ha impastata la magnifica figura di *Gradeniga*. La pazzia di *Isabella* è qui divenuto delirio; l' orrore del fato dell'una, alquanto alleviato dal dolce ambiente naturale, è qui stranamente e spaventosamente incupito dalla visione dell' orto soffocante ed agonizzante, e sopratutto da quella, che appare attraverso le descrizioni delle *Spie* e l' impressione della dogaressa. Visione, anche questa, di folle delirio, d' indicibile lussuria, di strage, risplendente al riverbero delle fiamme d' un incendio immenso. « Nulla più si vedeva se non una gran mischia furente... Tutto il fiume era pieno di furore. Le barche pavesate s' investivano come le galere, con un gran balenio di spade. E tutti gridavano: « Pantea! Pantea! » e più s' inferocivano gridando. E quelli di Mirano gittavano fuochi lavorati. E a un tratto s'è visto il Bucentoro della meretrice preso dalle fiamme, con una incredibile rapidità, come un fascio di sarmenti, come un'esca... ». Il poema finisce appunto con tale visione riflessa: « La dogaressa, giunta a mezzo della spira, si china su i balaustri fra due colonne, muta, folle di dolore e di terrore, mentre

passano di là dal suo giardino le vampe e le grida. Il suo volto livido e disperato, illuminandosi del riverbero sanguigno, esprime tutta la grandezza e tutta la bellezza della visione tragica »... L' azione sensibilmente visibile sulla scena, e quella visibile fantasticamente fuori di essa, s'integrano e si completano a vicenda, costituendo un gran quadro, di cui fuoco, sangue, dissoluzione sono le rosse note fondamentali.

Considerate — tanto per seguire la cronologia che in questo caso, se non giova, non nuoce all' esposizione — la *Città morta*. In un paese deserto e sepolcrale convivono quattro persone: due fratelli, *Leonardo e Bianca Maria*; e due coniugi, *Alessandro e Anna*: l'uno, appassionato dissotterratore d'antichità; l'altro, poeta; l'una giovane e desiderosa di vita; l' altra, matura, cieca, e disperata. Alessandro e Bianca Maria si amano ardentissimamente; ma il dovere, e più ancora la pietà per Anna, li separa. Anna indovina d'esser divenuta un ostacolo e pensa di uccidersi. Indicibilmente più terribile di queste angosce è un'altra. Leonardo, il purissimo fratello di Bianca Maria ch'egli adorava come cosa santa e intangibile, a un tratto, per un mostruoso rivolgimento di coscienza, è stato preso da un'infame, incestuosa passione per la sorella. Combatte lo impulso, in tutt' i modi, con tutt' i mezzi: la bestia trionfa sempre, invincibile... E allora, « per salvare la sorella dall'orrore che stava per afferrarla », o, piuttosto, per un'aberrazione psicologica

e mentale, l'uccide.—È evidente: la prima idea del poeta fu di rappresentare la passione incestuosa di Leonardo; il resto si svolse necessariamente, per meravigliosa integrazione e completazione, ma non in modo da svisare quella prima idea. Incesto, dunque. Ebbene, l'incesto è obbrobrioso ed orrendo appunto perchè è un fatto in violenta e patente contraddizione con la legge morale, presso qualsiasi popolo appena civile: segno infallibile di *ferinità*, a cui largamente parteciparono i primi uomini viventi disuniti e accoppiantisi promiscuamente; indice di *delinquenza* nativa oggi, in mezzo alla società civile. Leonardo, uomo civile del secolo civilissimo, sente uno spaventevole orrore per questa ferinità. E questo orrore è quello stesso del D'Annunzio dinanzi all'idea dell'incesto. Di qui trae origine la tragedia... Ma il centro dell'azione, la causa e la ragione dei fatti sentimentali agitantisi nel dramma, è appunto quell'istinto ferino: che però fu dunque la prima visione del poeta, non solo; ma quella che rimase la principale e preponderante in tutta l'opera definitiva, quale ora l'abbiamo, se moltissime sono le scene, e proprio le più potenti, che ce lo mostrano agente e lottante contro gli sforzi disperati dell'uomo morale.

Nè la cosa è meno evidente per *La Gloria* la quale, spogliata del simbolismo inopportuno che guasta alquanto l'opera d'arte, e di cui è prova il titolo stesso e quell'epigrafe della Comnena: « La Gloria mi somiglia »; si riduce ai

soliti elementi, che vogliamo dimostrare. *Ruggero Flamma*, dopo una durissima eroica vigilia di preparazione, ha saputo promuovere e dirigere un potentissimo, irrefrenabile moto popolare, di carattere essenzialmente socialistico, di cui s'è fatta fautrice la parte più giovanile, pura e intellettuale della Nazione. Il Governo, formato di elementi rigidamente conservatori ha lungamente e disperatamente resistito, sorretto e diretto sopratutto de *Cesare Bronte*, « un contadino, un vero uomo della gleba, una forza compatta, una cervice dura ». Ma, morto costui, per veleno propinatogli dalla moglie stessa, il governo della cosa pubblica passa intero nelle mani di Flamma e del suo partito: vittoria, ottenuta senza un vero e grande combattimento, per l'infedeltà dell'esercito e la paura dei conservatori rimasti senza un valido dirigente; ottenuta, insomma, con un assassinio vile e volgare... Nè di questo può dirsi puro Ruggero Flamma, colui che fino ad ora ha lottato non per odio personale, ma per una grande idealità: chè, il giorno stesso del suo definitivo trionfo oratorio al Parlamento, si è presentata e gli si è offerta, vibrante d'amore e d'ammirazione, la moglie del nemico, la discendente d'imperatori bizantini, *Elena Comnena*, che Cesare Bronte, morente, definisce « pallida, impura, malefica, vorace, riarsa d'orgoglio, carica di vendetta, affamata di potenza e d'oro ». L'aveva già vista, e ormai follemente l'amava: l'idealità era stata, così, contaminata dal desiderio,

(« La folla era inebriata, pronta a qualunque eccesso. Io avrei potuto lanciarla contro la casa del nemico, eccitarla all'incendio, alla strage, avervi nelle mie mani viva... ») Pur di averla, egli acconsente all'assassinio di Bronte, proposto dalla Comnena. Per quella donna e per quel delitto egli dunque rimuove gli ultimi ostacoli al moto rivoluzionario, e trionfa. Ma per breve ora. La donna lo avvelena lentamente e micidialmente con la sua lussuria; quel delitto gli spiana la via a una serie innumerevole di altri delitti, che gli precipitano la coscienza sempre più in basso. Ormai ogni soffio d'idealità si spegne, o rimane infecondo in un angolo riposto del suo cervello: egli s'accascia sulla sua vergogna, impotente ad agire, e a dominare in un modo qualsiasi e sia pure con la violenza, gli avvenimenti. I pochi e ultimi guizzi di volontà valgono soltanto ad alienargli definitivamente l'animo degli amici più fedeli. E, quando l'ira popolare che ha riconosciuto in lui il feroce tiranno lussurioso, l'assale nella sua stessa casa per farne giustizia; nemmeno allora egli osa d'imporre la sua volontà in un disperato tentativo: « Se osassi — egli dice alla Comnena, che implacabile l'instiga — se osassi, te prima dovrei gittare in pasto alla belva di là dalla ringhiera, gridando: « Ecco il mio morbo! ». Ruggero Flamma sente che ormai deve morire, epperò si fa uccidere, mentre la folla urla orribilmente sotto le finestre, dalla Comnena, fra le sue stesse braccia. — Pur dalla favola appare

indubbio essere centrale e protagonista della tragedia la coppia criminale *Flamma-Comnena:* due facce differenti d'uno stesso poliedro. La Comnena col suo desiderio insaziabile di dominio, che le fa prendere quasi ad insegna il motto: « Passa sopra a tutto », e la fa abbeverare, non mai dissetare, di sangue; Ruggero Flamma, con la sua schiavitù carnale, con la sua pesante lussuria, che lo spinge folle al delitto e alla strage, e poi lo rende impotente, strumento vile e cieco; sono infatti due aspetti, sotto cui si può presentare l'umanità degradata, retrocessa di secoli nel corso della civiltà. Anche qui il D'Annunzio, nel suo primo e più sincero momento di creazione, non ha visto che lussuria, desiderio di dominazione, sangue: tutto ciò ch'è aggiunto, costituisce la sovrapposizione intellettualistica, assai meno sinceramente sentita, non già il necessario svolgimento di quei primi elementi nucleari. Appunto per questa sovrapposizione l'opera perde, come vedremo, parte della sua bellezza.

Ma non per lo stesso motivo la perde nella *Gioconda*... Curioso ed elegante caso estetico, degno veramente di ponderazione, quello della *Gioconda*! Il concetto, su cui il dramma si basa, è quello *nietzschiano*, secondo il quale il bello e il buono sarebbero due idee divergenti e inconciliabili. *Lucio Settala*, grande scultore, s'è perdutamente innamorato della sua modella *Gioconda Dianti*, che gli ha già ispirato un capolavoro, e dalla cui cooperazione egli ha ferma fede possano

essere creati altri miracoli d'arte. Ma la moglie *Silvia,* una donna di meravigliosa bontà e di soavissima gentilezza d'animo, ne soffre terribilmente: onde Lucio, disperato, tenta d'uccidersi. Silvia, con le sue indicibili cure lo strappa alla morte. Egli si illude d'aver dimenticata *Gioconda*, e di non amare ormai che la sua donna, sublime nella più pura abnegazione. Ma, quando riceve una lettera dalla modella, che gli dice che l'attende ancora, come sempre, alla fatica immortale, alla continuazione dell'opera rimasta nella creta, ch'ella ha saputo mantener molle e pronta al pollice dello scultore, Lucio si sente ancora, fatalmente, tutto di lei, e fugge, di nuovo e per sempre, nel suo studio, presso Gioconda... Non dubito che appunto questa sia stata la prima trama del dramma, esattamente corrispondente alla tesi nietzschiana, che ho detto, da Lucio stesso dichiarata: « La bontà! La bontà! Credi tu dunque che il lume debba venirmi dalla bontà e non da quell'istinto profondo che volge e precipita il mio spirito verso le più superbe apparizioni della vita? Io sono nato per fare le statue. Quando una forma sostanziale è uscita dalle mie mani con l'impronta della bellezza, l'officio assegnatomi dalla Natura è per me compiuto. Io sono nella mia legge, sia pure al di là del Bene. Non è forse vero? Me lo concedi? » Sennonchè, mentre i primi due atti si mantengono abbastanza fedeli a questa prima concezione, la quale si riduce nel mostrare e drammatizzare la lotta intima dell'anima di Lucio, tra le due forze

avverse, la *bontà* di Silvia e la *gloria* di Gioconda; gli altri due se ne distaccano evidentemente creando una successiva, intima tragedia: quella di Silvia. E infatti ella affronta, nel terzo atto, per un estremo tentativo, la nemica, e, in una lotta suprema, volendo difendere il capolavoro del marito, si spezza le braccia. Nel quarto poi è rappresentata, unica e sola, col suo indicibile strazio... L'azione di questi due ultimi atti sono evidentemente una sovrapposizione alla concezione fondamentale, quale ci si rivela nei primi due e il titolo stesso della tragedia ci significa. Ma, come avvertimmo, la sovrapposizione non toglie alcuna parte di bellezza all'opera per la ragione semplicissima, che, anzi, ne costituisce la vera bellezza... È accaduto al Poeta, rielaborando la sua creazione, d'innamorarsi di quella figura di soave bontà e di tristissima pietà che è Silvia: sicchè la tesi essendo quasi dimenticata o passata in secondo ordine, passò per conseguenza in secondo ordine anche la figura di Lucio, che doveva invece apparire centrale. Non diciamo ora quanto questo fatto giovi o danneggi all'opera d'arte, presa nel suo complesso: pel momento, ci basti osservare come il primo nucleo fantastico mostri anche qui quella caratteristica che andiamo indagando. Se infatti dimenticate per un istante — e dimenticare vi sarà tanto più facile, in quanto quel contrasto tutto ideale e metafisico non è di eccessiva evidenza nella realtà della vita — se dimenticate che la Gioconda simboleggia l'Arte, e la pensate vera e bella e ardente e amma-

liantissima donna; il caso psicologico di Lucio vi si chiarirà subito nel modo più luminoso, e in questo senso: Lucio ama ed ammira con la parte più pura e migliore della sua anima Silvia, che incarna veramente, non simboleggia, la bontà infinita e lo spirito di sacrificio, di cui solo una donna può essere capace. Ma il suo istinto più carnale ed oscuro lo trascina irresistibilmente lontano da quella, avvicinandolo perdutamente alle braccia voluttuose e rapaci dell'altra. La carne vince nella sua lotta atroce contro lo spirito... Se considerate con attenzione la bellisima scena fra Cosimo Dalbo e Lucio Settala, (secondo atto), forse converrete in questa interpretazione che potrebbe sembrare, a tutta prima, alquanto artificiosa. Lucio, convalescente dopo aver attentato alla sua vita, irrequieto, sconvolto, febbricitante, parla di Gioconda con troppe immagini sensuali, con troppo spasimante desiderio; perchè si possa credere alla purità d'un amore ideale: « Che farò? Che farò? Conosci tu una tortura più crudele? Io ho la vertigine; comprendi? Se penso ch'ella è là, e m'attende, e le ore passano, e la mia forza si perde, e il mio ardore si consuma, la vertigine mi afferra l'anima, ed ho paura d'essere trascinato, forse stasera, forse domani..... ».

Per la *Francesca da Rimini* non è necessario sottilizzare e fare distinzioni. L'autore stesso l'ha detto « poema di sangue e di lussuria »; e, del resto, tutta la visione s'è realizzata nell'opera, senza che alcun velo, di qualsiasi specie, l'appannasse,

senza che alcun elemento esteriore, da intruso, la turbasse o svisasse. È inutile narrare la favola: tutti la conoscono, se non altro, a proposito del divino episodio dantesco. Nella tragedia d'annunziana il peccato e la vendetta conservano lo stesso valore e significato. Francesca, sensuale ed ardente, appena vede furtivamente Paolo, il simulato suo sposo, ne è presa indicibilmente e fatalmente, sì, che, quando s'assicura dell'irrefrenabile amore di Paolo che pur l'aveva turpemente ingannata in favor del fratello, non esita a darsi a lui perdutamente, dimentica d'ogni dovere, dinanzi a Dio e dinanzi agli uomini. Non valgono le oscure minacce del feroce *Malatestino*, anch'esso desideroso di lei; non vale il terrore della terribile e certa vendetta che avrebbe fatta *Gianciotto*, scoperta che avesse la tresca. I due amanti sono ebbri, sono pazzi di desiderio e di lussuria: il bacio ha per loro un sapore più strano e indicibile, perchè bagnato di pericolo e di morte... E muoiono, baciandosi ancora, per l'ultima volta e per sempre abbracciati, nell'eternità della leggenda e della poesia. — Due lussuriosi in un ambiente di ferocia: due violenti in amore, con altri tre, violenti in ferocia: *Ostasio*, *Gianciotto*, *Malatestino*. Mentre intorno ai due amanti stridono le vampe, fomentate dall'ira di parte, e l'odio si tempra, e il sangue scorre a fiotti, e urlano i dannati; essi se ne stanno strettamente allacciati, dimentichi del tempo e d'ogni cosa, intenti solo al gran battito, al gran canto del sangue nelle loro vene.

Ostasio trama con *Ser Toldo* l'atroce inganno alla sorella Francesca, che ha la carne tremante e l'anima smarrita e vagante in un sogno di voluttà — ed ella non s'accorge. Gianciotto e Malatestino ordiscono l'inganno e preparano la vendetta terribile — ed ella e Paolo non s'avvedono... Nessuna idealità li governa e raffrena: tutti agiscono sotto l'impulso d'una forza selvaggia irresistibile, contro cui ogni morale, ogni consiglio s'abbatte e si dissolve.

E che cosa è la *Figlia di Jorio,* se non il poema d'un amore puro, ma selvatico, che fa abbandonare la casa e la sposa ad un povero pastore, all'ammaliato *Aligi,* il quale per *Mila,* la cortigiana villereccia che si purifica in quell'ardore, uccide lo stesso padre, *Lazaro,* desideroso di quella donna? — Che cosa, se non la storia d'una femmina randagia che, con la sua bellezza, eccita intorno a sè la lussuria, l'odio, la ferocia sanguinaria, la morte? — In una tranquilla casa di contadini si stanno celebrando i riti secondo il costume, la mattina dopo lo sposalizio. Fuori infuria la vampa del sole estivo: si odono di lontano gli urli dei mietitori, ebbri di sole e di vino, e le campane che suonano per Santo Giovanni... A un tratto, una sconosciuta si precipita dentro: è inseguita dai mietitori, che vogliono conoscerla e farne strazio; domanda per pietà d'essere ricoverata e difesa. La porta è chiusa; i mietitori sopraggiungono: la vogliono, l'hanno riconosciuta accoccolata al focolare, la vogliono, a tutt'i costi... Aligi guarda quella donna: l'ha già vista, l'ama. Ma poichè la madre e il parentado lo pregano, egli l'afferra, la trascina: poi, furente, alza la mazza per colpirla... Ah, no... La bellezza di quel volto pallido lo trattiene: dietro di lei ha visto l'angelo muto che la proteggeva!... Egli la salva dal furore e dallo scempio dei mietitori. — Aligi e Mila si ritirano sui monti più alti, e si mantengono puri, sperando nel Papa, che sciolga il matrimonio d'Aligi, non consumato. Ma ecco: Lazaro di Roio, armato della sua violenza, viene nell'umile grotta. Tenta di sedurre Mila: invano: accorre Aligi in sua difesa. Lazaro lo fa trascinar via, a forza; poi cerca di ghermire la povera donna, e violentarla. Invano ancora: Aligi, sfuggito, gli è sopra e lo colpisce a morte con la scure. — Ora, il popolo ha giudicato il parricida: non gli resta che ricevere dalla madre la tazza del consolo; poi sarà calato, dentro un sacco, nella corrente del fiume. Ma Mila accorre in tempo. Ella, figlia di mago, ha stregato Aligi, l'assassinio fu compiuto da lei stessa! Ella sola deve morire... Il popolo giudica ed urla: « Alla catasta, alla catasta la figlia di Jorio! ». Mila muore fra le fiamme redentrici. — Lo vedete dunque. Nella *Figlia di Jorio* agiscono sentimenti primitivi, rudi e possenti, e, sebbene l'amore di Aligi e Mila abbia qua e là degli accenti forse un po' troppo raffinati, tuttavia, la loro stessa azione, e, più ancora, quella degli altri personaggi, mostrano semplicità di moventi e impulsività istintiva. Considerate, nel

primo atto, il furore dei mietitori ebbri, la violenza di Aligi, il superstizioso terrore d'Aligi stesso e della folla; nel secondo atto, la lussuria rapace di Lazaro, e l'accecamento del figlio parricida; nel terzo, infine l'impulsività giudicatrice della folla che proclama la morte di Mila...

Così, nella *Fiaccola sotto il moggio*, non vi pare che spiri una profonda aria di selvatichezza? La tragedia rappresenta la dissoluzione vergognosa e sanguinosa della famiglia gentilizia *De Sangro*. Una serva, *Angizia Fura*, ha avvelenato con la sua lussuria il capo della famiglia, *Tibaldo*, che, incapace di resisterle, s'è abbandonato fra le sue braccia di frode, s'è accovacciato come un cane ai suoi piedi crudeli: Tibaldo, che non ha saputo ribellarsi, ma ha vilmente taciuto, quando ella, con dolo, ha lasciato cadere sul capo della padrona, moglie di Tibaldo, il coperchio pesante della gran madia, orrenda tagliola... Ma la figlia *Gigliola* sa; e si prepara alla vendetta. Ella la compirà l'anno dopo, nel giorno della ricorrenza. Ed ecco: scruta fin nel profondo l'anima disperata del padre abbietto; assale con violenza Angizia; si ritempra nell'affetto del dolce ed ignaro fratello *Simonetto*, irreparabilmente ammalato; poi, quasi ad espiazione di non aver vigilata e scampata la madre, si fa mordere da serpi velenose, avute da un *Serparo*, padre rinnegato e lapidato d'Angizia — e s'avvia ad uccidere la matrigna crudele. Ma invano: Tibaldo l'ha preceduta, ed egli stesso s'è data la morte! — Il centro e il cuore vivo della tragedia è dunque indubbiamente Gigliola, novella Elettra, animata da un disperato desiderio di vendetta selvaggia. Scoperta la verità, ella non riflette, non discute, non dubita, non esita come Amleto; ella *sente* la vendetta come un sacro diritto, come un ancor più sacro dovere; nessuna cosa saprebbe trattenerla. Agisce, s'arma, e ucciderebbe, se altri non la precedesse. Oh, come selvaggiamente se ne rammarica!

> Tu non potevi, non potevi. Il vóto
> era mio solo. Vittima per vittima!
> Tu l'hai sottratta al mio diritto santo.

E insieme con lei il Poeta dovette vedere accoppiata, nella concezione primordiale, quell'altra rude ed aspra e grande del *Serparo*, che pare una statua di bronzo colato. Poichè la figlia lo rinnega, l'insulta e lo lapida, scacciandolo dalla sua casa, egli la maledice, e le augura la morte più atroce. Il suo rude amore s'è mutato d'un tratto in odio mortale. L'essenza della tragedia sta appunto in questo odio, duplice e diverso, ma sempre selvaggio, al quale s'aggiungono la ferocia e la lussuria bestiale di Angizia e di Tibaldo.

Allo stesso modo, spogliate la tragedia *Più che l'amore* di ciò che dal D'Annunzio teorico è stato posteriormente aggiunto nel suo corpo stesso, e vi troverete, ancora una volta, dinanzi ad una forza primigenia, a cui la civiltà ha ben poco aderito, e solo per prestarle, attraverso una geniale filosofia,

la giustificazione ideale apparente. Non discutiamo se *Corrado Brando* sia, come vorrebbe l'Autore, o non sia, come crederebbe l'enorme maggioranza dei contemporanei, un autentico *eroe*. Ad ogni modo, è certo che Corrado Brando è un violento, il quale ama il combattimento e il dominio, conquistato con tutti i mezzi, anche a prezzo del proprio sangue: la curiosità scientifica della scoperta di fiumi e di terre ignote non serve ad altro che a simulare il suo istinto più profondo. In realtà, egli vuole incidere la sua immagine sulla moneta d'oro africana. Ma le difficoltà materiali gli rendono vano il desiderio. Prega, fa istanza, minaccia, sale le scale di tutti i Ministeri: lo respingono. Gioca: perde fin l'ultimo centesimo, e più ancora, molto più ancora, sulla parola. La mente gli si annebbia: il suo istinto terribile ed irresistibile agisce e trionfa: insegue, nella notte, un vecchio milionario, lo soffoca, lo deruba... e si prepara alla partenza per l'Africa tenebrosa. Ma si risveglia, ben presto, da quella specie d'incubo spaventevole. Si accuserà, ora, si pentirà, si umilierà?... No: egli si difende: egli anzi s'esalta e si grida eroe, non *per* «il piccolo fatto senza sangue», che giudica un errore, ma *nonostante* questo. E la sua difesa è sottile, estremamente appassionata, dialettica: è soprattutto spaventosa, perchè, nella sua violenza, rappresenta l'ultimo affermarsi d'un'energia d'intensità incalcolabile, che la società sta per soffocare, per sempre, fra le sue branche implacabili. — È un eroe o un delin-

quente quegli che così si difende? — E soprattutto un selvaggio sperduto nella nostra società: in altri tempi avrebbe forse fondato un impero e la storia lo ricorderebbe: oggi, non può non essere che uno sciagurato...

Sarebbe stato, per esempio, nelle origini di Venezia, un *Marco Gratico*, navarco vittorioso e glorioso conquistatore Le forze più sfrenate e selvagge s'urtano nell'azione tragica della *Nave* con tale intensità, da farne un vero poema della barbarie. «È la fine della primavera: sciogliendosi le nevi alpine, le fiumane gonfie fanno impeto nella laguna e irrefrenabili la travagliano.» Il popolo, quasi non sentendosi sicuro della terra, sta costruendo una grande nave, che una voce misteriosa grida essere la futura patria, nell'ampiezza dei mari. La gloria della conquista pare vicina e facile. Ma a ritardarla sopraggiungono le discordie di parte e di fede, violente ed atroci. Il potere religioso e politico è rispettivamente nelle mani dei due fratelli *Sergio* e *Marco Gratico* che hanno vinta e straziata la razza dei Faledri, fautrice potente del partito bizantino, la quale voleva l'asservimento all'impero. Ma una Faledra, *Basiliola*, lussuriosa, vendicativa, ambiziosa, e, soprattutto, invasata da un demoniaco spirito di distruzione, accende della sua persona bellissima i due fratelli; li mette l'un contro l'altro, e fa compiere il fratricidio. Marco uccide Sergio in un feroce duello, giudizio di Dio, a cui presenziano le turbe, ebbre di vino, di strage, di lussuria... Ma Basiliola

male trionfa. Marco vuole purificarsi, e però salperà con la nave nuova e grande alla conquista e alla vittoria, non senza prima aver costretta alla morte colei che l'aveva carnalmente avvilito e bestialmente incatenato... È inutile insistere ancora sulla nostra tesi, ch'è d'evidenza palmare... Pur astraendo da tutto il resto, basterebbe il nucleo centrale della tragedia — il fratricidio causato da torbida e lussuriosa gelosia — perchè non se ne potesse dubitare. Ma anche gli altri personaggi, oltre i tre rammentati, anche le altre circostanze di fatto, oltre questo che ne rappresenta l'*acmé*; concordano magnificamente, come vedremo, a dare un'unica e grande impressione di barbarie in azione, con tutti i suoi impeti, le sue urla, i suoi desideri, le sue ferocie.

Nè contraddicono alla nostra concezione interpretativa la *Fedra* e il *Martirio di S. Sebastiano*. — *Fedra*, la moglie di Teseo, invasata d'Afrodite, ama con delirio il figliastro *Ippolito*: l'amore la fa feroce, sì, che, parendole annunziata la morte di Teseo, esclama: « O Tànato, la luce è ne' tuoi occhi! »; e conoscendo la schiava di guerra, bellissima, destinata preda di Ippolito, la sacrifica alla « Mania insonne ». E, poichè il figliastro, un amatore e domator di cavalli, la respinge sdegnato, ella non dubita di vendicarsene ben presto, calunniandolo dinanzi a *Teseo*, ed eccitandone la terribile ira, nè esita ad invocare dal padre contro il figlio l'adempimento d'uno dei tre voti promessi dal « Re truce del mare »: la morte! Nel terzo atto,

è vero, Fedra si presenterà purificata del suo desiderio infame dalla morte stessa d'Ippolito; ma, in fondo, col suo odio atroce contro tutte le leggi, ed umane e divine, ella mantiene quello che è il carattere suo fondamentale: un istinto di ribellione, una sfrenata e folle volontà, una donna insomma primitiva, che passa dall'amore all'odio, e dall'odio all'amore, con facilità quasi puerile. Questo incestuoso amore di Fedra, insieme con l'agreste impetuosa purità di Ippolito e con l'impulsiva inflessibile giustizia di Teseo, costituisce l'essenza della tragedia, che però ben potrebbesi chiamare « poema di sangue e di lussuria ». Così, come, nonostante tutte le apparenze, il *Martirio di S. Sebastiano*. Chè invero molto discutibile è l'ispirazione cristiana, nel più profondo significato della parola, di questo *mistero*. Il D'Annunzio fu, senza dubbio, in buona fede quando proclamò d'averlo composto con spirito ed intendimento cristiano-ortodossi; ma egli probabilmente s'illuse dei suoi sentimenti. Almeno così pare a noi. Due mondi sono messi a contrasto: quello pagano e quello cristiano, l'uno decadente, l'altro incipiente, col mistico trionfo del secondo. Tuttavia, considerate le cinque *mansioni*: l'ultima, *Il paradiso*, non ha dramma ma musica, la quale, non essendo opera del D'Annunzio, non ha, pel caso nostro, alcun valore. Delle altre quattro, le prime tre, e cioè *La corte dei gigli*, *La camera magica*, *Il concilio dei falsi iddii* mostrano, con lo stesso loro titolo, aver per oggetto

principale la rappresentazione del paganesimo disfacentesi: e qui il *senso*, e soprattutto la lussuria, ha un'evidente prevalenza sullo *spirito*. Il quale si manifesta e canta, per le labbra dei Cristiani e specialmente di S. Sebastiano, piuttosto come ebbro di dissoluzione e di morte, che come rigidamente e puramente fermo nella fede. In questi martiri non c'è la bella e divina serenità del credente, che attraverso i supplizi vede la sua eterna salvazione; ma piuttosto il crudo, esasperante, atroce desiderio del sangue, tanto più vivo, quanto più scorre dalle membra dilacerate. La quarta mansione, *Il lauro ferito* è appunto la rappresentazione dell'indicibile tortura del Santo, che grida: « O Arcieri, o Arcieri, se mai mi amaste, fate che il vostro amore io lo conosca a misura di ferro! Io vi dico; io vi dico: colui che più profondo mi ferisce, colui mi ama più profondamente. » Più le saette infuriano e lo straziano, più egli prega: « Ancora! Ancora! » E i saettatori « scagliano ferro, sempre, disperati, fuori di sè, in una specie di stupore selvaggio, come se avessero sul capo non il silenzio delle foglie, ma l'orrore di una torre d'assedio incendiata sulle sue ruote fragorose ». Lussuria e sangue: la Musa di Gabriele D'Annunzio non muta. O, se più vi piace, il senso religioso c'è in questo mistero; ma non propriamente cristiano, in ciò che di più puro e spirituale ha in sè la novissima religione, sibbene quello primitivo e selvaggio, quale si manifestò nell'origine della civiltà e si

rinnova sempre in tempi torbidi, pregni di nuovi fermenti spirituali. Pensate ai sacrifici umani imposti dalle antichissime religioni, pensate ai Coribanti, agli iniziati dei misteri dionisiaci, alla maggior parte dei primi umili cristiani, inconsapevoli della profondità morale della nuova religione, ma improvvisamente e miracolosamente arsi di fede e di desiderio di martirio; pensate infine ai *flagellanti* del Duecento: si tratta sempre, pur in tempi e paesi tanto diversi fra loro, di follia collettiva, manifestantesi come aspirazione all'annientamento, e come barbarica ferocia contro se stessi. Il D'Annunzio dunque, anche qui come negli altri drammi, si mostra qual è veramente: il poeta della barbarie.

E allora....

... E allora, o noi ci siamo fortemente e tenacemente ingannati, oppure hanno torto, con tutta evidenza, i molti critici che rimproverano al D'Annunzio — e il rimprovero è suonato più aspro a proposito del *S. Sebastiano* — un camaleontico dilettantismo artistico. Il quale, secondo loro, dipenderebbe quasi sempre dalle esteriori circostanze, e soprattutto — ***venenum in cauda*** — dal bisogno stragrande di guadagno. Il poeta stesso, che per solito è tanto olimpicamente incurante delle insulse o salaci accuse prodigategli, se n'è dovuto, a proposito del *S. Sebastiano*, quasi difendere: così, ha ricordato il suo culto pel Santo, risalente fino al periodo umanistico della sua prima giovinezza, al tempo dell'*Isotteo*; e un suo

antico dramma immaginato, ma non scritto, sebbene per molto tempo annunziato: ***Frate Sole.*** In realtà, egli è sempre *se stesso*: egli cioè, essendo una profonda *personalità* poetica, può e sa imprimere il suo originale ed inimitabile marchio personale su qualsiasi materia, che si presenti degna della sua attenzione; solo raramente violentandola. L'abbiamo detto: il D'Annunzio pone l'azione della sua tragedia in un ambiente *primitivo*, dove sia *storicamente* ed *esteticamente* possibile quell'azione: la quale poi, sia considerata astrattamente, o sia messa in rapporto coi personaggi che la compiono, si trova perfettamente d'accordo con l'intima ispirazione del poeta. Rimproverare in lui un presunto dilettantismo, e proprio nel senso più volgare e meno filosofico della parola, significa mostrare una forte miopia critica: il che è grave; oppure una discreta dose di malafede: il che è ancora più grave.

Senonchè, qui s'appunta una grossa difficoltà, almeno apparentemente. Se è giusta la nostra analisi, se perciò è vero che tutta l'opera drammatica d'annunziana si possa ridurre ai soliti elementi caratteristici notati, e i personaggi principali siano tutti dei *violenti* — o come mai si potrà sostenere la genialità di sempre nuova creazione nel nostro Trageda? — Come si potrà evitare di concludere che, *dunque*, quasi tutte le tragedie sono ripetizioni, e i personaggi, in massima parte, copie? — E difatti non mancano, anzi abbondano coloro, che a codesta conclusione giun-

gono con la massima facilità. Molto grossolanamente: chè invero non s'accorgono, sostenendo tale tesi, di cadere prima in un errore *estetico*, quindi in un errore logico.

L'errore *estetico* consiste nella eccessiva importanza data all'invenzione. È inutile, o almeno dovrebbe essere inutile, ripetere ancora una volta l'enorme e sostanziale differenza che corre fra invenzione e fantasia. L'una è *combinazione* meccanica di avvenimenti; l'altra, è *trasfigurazione* ideale, vera e propria creazione di uomini e di cose. Un grande poeta potrebbe difettare d'invenzione senz'essere perciò meno grande; così, come un mediocre poeta ne potrebbe abbondare, senza che perciò oltrepassasse la mediocrità. Tant'è vero che i tragici greci non si peritarono di portare sulla scena gli stessi personaggi e di rappresentare le stesse vicende mitiche, quasi nulla aggiungendo o togliendo; e, pur nonostante, riuscirono a fare dei capolavori di carattere diversissimo. Nè mancarono grandi poeti moderni, che tentarono quegli stessi argomenti. Racine nella prefazione alla sua *Phèdre* confessava, al solito, candidamente, aver molto derivato dall'*Ippolito* di Euripide: — ma chi non vede l'estrema differenza che separa le due tragedie? Lo stesso amore incestuoso, la stessa catastrofe... è ben vero. Ma non è men vero che fra i due poeti, intercede l'abisso di venti secoli: il che vuol dire che intanto lo spirito umano aveva avuto agio di subire un profondo mutamento, e che l'occhio contemplatore

del Francese del XVI secolo era alquanto diverso da quello del Greco del V secolo avanti Cristo.... Gli è che in arte ciò che fa l'opera nuova è la fantasia creatrice, o, per dirla più volgarmente, è l'intonazione: *c'est le ton qui fait la mousique....*

Verità ormai vecchie? — Dite addirittura decrepite, ma, pare, ancora necessarie a ripetersi se, appunto fondandosi sull'antico errore, alcuni sostengono l'insufficienza poetica di molte opere d'annunziane. — « Dio mio! Lussuria, sempre lussuria! incesto, sempre incesto! Prendete tutti i drammi che volete: prendete *La città morta* e *La figlia di Jorio*, *Francesca da Rimini* e la *Nave* e la *Fedra*.... Siamo sempre lì: una vera ossessione! Decisamente il D'Annunzio è esaurito, ed ormai non fa che ripetere se stesso... ». In verità costoro mostrano uno spirito critico estremamente superficiale. Certamente: il D'Annunzio non ha grande facoltà d'invenzione, anzi, concediamo pure, l'ha piccola.... E che perciò? Non si può condannare *a priori* un dramma, o qualsiasi altro lavoro letterario, per il solo fatto, ad esempio, che tratta d'un adulterio, argomento usurpato ed usurpatissimo da tutte le letterature moderne e specialmente modernissime. Bisogna considerare *come* lo tratta. Allo stesso modo, non si possono condannare come inutili ripetizioni molte tragedie d'annunziane, perchè hanno suppergiù lo stesso *intreccio. Distinguendum est*: altra è l'invenzione, ed altra la fantasia. Quello che preme soprattutto

stabilire è se manchi o abbondi precisamente quest'ultima.

L'altro errore, come dicevamo, è di *logica*. Quei critici infatti, considerando ciò che riguarda più propriamente la fantasia, analizzano i personaggi fondamentali d'ogni opera, e, poichè li riconoscono *sostanzialmente* simili, concludono in aria di trionfo che, *dunque*, non soltanto non muta l'argomento, ma si ripetono anche i personaggi.—L'analisi è giusta: anche noi l'abbiam fatta in tal modo, sforzandoci di cogliere l'essenza di ogni dramma, e quindi dei personaggi principali; anche noi l'abbiamo trovata unica e profonda in tutti. Della qual cosa ci siamo vivamente rallegrati perchè ci pareva che questo fatto dimostrasse luminosamente la prepotenza del genio d'annunziano, il quale, senza sforzo evidente, sa imprimere il suo suggello su qualsiasi materia; meglio ancora, perchè ci pareva dimostrasse l'intima sincerità dell'ispirazione poetica dell'Autore. Ci siamo cioè ben guardati dal giungere all'illecita conclusione che, essendo i personaggi d'annunziani in massima parte dei violenti, sono *perciò* copie reciproche.... Come! Voi prendete venti individui diversi fra loro: togliete loro tutto ciò che ciascun d'essi ha di particolare e di inconfondibile, sinchè, a forza di astrazioni e limitazioni, li riducete all'unica caratteristica che li unisce... e poi sentenzierete con diritto che *perciò* quei venti individui sono identici?... È un sofisma volgare, che non vale la pena di confutare. È come dire: Giorgio,

Carletto e Franceschino sono ragazzi *diversissimi* fra loro per intelligenza, indole, carattere, ecc.; ma sono *identici*. Infatti tutt'e tre sono uomini.... Voi dunque potete ricorrere al processo logico dell'astrazione per determinare il nucleo principale dell' ispirazione del poeta; non già per il giudizio d'ogni singolo personaggio.... Quando il personaggio è veramente una creatura d'arte, che ha vita propria, ricca e profonda; quando cioè non è una idea, a cui sia stata data una veste, soltanto per dissimulazione; allora tutt'i particolari, — nessuno, per quanto piccolo, escluso — avranno una ragion di essere ed un significato tale, da non permettere in alcun modo una loro qualsiasi amputazione. L'arte — chi non lo sa? — tende al massimo del *concreto*; per conseguenza la critica d'arte non può giudicare *astraendo*. Se *astrae*, rischia di dire molte corbellerie: di sostenere, per esempio, che *Ofelia* è un duplicato, per quanto sbiadito, di *Giulietta*, (non sono infatti ambedue fanciulle candide, ingenue, innamorate, infelici, destinate alla morte precocissima?); oppure che tutti i principali eroi ibseniani, come *Brand*, *Solness*, *Stockmann*, quasi tutte le eroine ibseniane, come *Rebecca*, *Hilde*, *Nora*, sono statue colate su identici stampi (non sono infatti, gli uni, animati da uno stesso spirito alto e generoso di ribellione contro le piccolezze, le viltà, le ipocrisie della vita sociale, desiderosi e sospirosi dell'Assoluto? Non sono, le altre, ardenti di volontà e di sincerità?).... Così diremmo anche noi una grossa corbelleria se, per il fatto che potemmo ridurre tutte le situazioni drammatiche e i personaggi fondamentali del Teatro d'annunziano alla categoria della *violenza barbarica*, volessimo concludere che, *perciò*, si tratta dello stesso personaggio camuffato in tanti modi diversi. L'abilità e la genialità del critico consistono non tanto nel determinare somiglianze quanto nel cogliere prestamente, pur nel fondo comune, le differenze.

III.

Diciamolo pur subito: dalla demenza sanguinosa di *Isabella*, alla demenza mistica di *S. Sebastiano*, quale meravigliosa ricchezza di gradazioni psicologiche! — È inutile tornare ancora su *Isabella* e sulla *Dogaressa Gradeniga*. Ma giova fermarci a considerare tre figure di *lussuriosi* tutt'e tre dominati e vinti dalla loro peccaminosa passione, e tuttavia in tre modi diversi: *Francesca*, *Fedra*, *Leonardo*.

Francesca è una bellissima donna, fatta per l'ardore e l'abbandono, avvolta come da una nube vaporosa di sensazioni e d'immagini, che non le permettono nessuna ferma decisione, nessun pensiero di previsione e di provvedimento: ella agisce in balìa del mondo esterno, senza volontà, direi quasi senza coscienza, come in un sogno confuso, turbolento, dolce e terribile ad un tempo.... Francesca non è malvagia: è anzi piena di delicatezza, di gentilezza, di soavità tutta fem-

minile. Non impreca contro il padre e il fratello che l'hanno, disumani, sacrificata con l'inganno più atroce: ama teneramente *Samaritana*, la sorellina dolce, la piccola colomba; è liberale e buona verso le cameriste, affettuosissima verso *Biancofiore*; si compiace dei fiori e delle melodie. È pietosa e soccorrevole: quando *Malatestino* ferito vien portato in sembiante di cadavere, è lei la prima ad accorrere e curarlo; quando *Mantegna* urla giù nella carcere, lei sola si commuove e per l'infelice domanda pietà. Inganna il consorte, s'abbandona tutta al cognato: ma la colpa è quasi nulla in lei, che pare inconsapevolmente o almeno irresistibilmente trascinata da un' inflessibile necessità. Ama con ardore non mai sazio, che non ha neppure gradazione d'intensità, perchè, fin dal primo momento che vede *Paolo*, ella è perdutamente sua. E, tuttavia, il suo amore ha un profondo e indefinibile accento di tristezza accorata, quasi fosse presago della sua prossima fine miseranda. Francesca è avvolta da una nube d'infinita malinconia, che mai l'abbandona: le sue labbra non s'increspano mai e per nessuna ragione al sorriso: i suoi occhi talvolta si gonfiano di lagrime. Ha sonni agitati e tormentosi: i suoi sogni sono strani e terribili, quasi d'oscura profezia.... — Quanto diversa da Francesca è l'altra lussuriosa, *Fedra*! Anche questa ama peccaminosamente, vittima d'una terribile dea; ma, al contrario dell'altra, ne è ben

conscia. Comprende d'essere una vittima, e vittima ingiusta: sa discernere e giudicare.

E perciò s'inalza, nel suo furore delirante, fino alla maledizione degli uomini e degli dei. Non ha parole dolci, non ha pietà per nessuno: non per la schiava tebana, forte e soave, che ella uccide; non per l'aedo innamorato, che a tratti sprezza, tortura, deride. Ella odia *Teseo*, che la violentò come preda di guerra: « Non la donna di Tèseo — la cosa fui del rubatore, messa — nella stiva coi tripodi e con gli otri... »; disprezza *Etra*. Ama Ippolito follemente, con tale spaventevole furia, che pare in essa riviva quella mostruosa di Pasifae; l'ama per la sua giovinezza ancora acerba e pura, e per la sua maravigliosa maschia bellezza. Ma il suo amore è feroce e sanguinoso: e, poichè egli ricusa, ella ricorre alla menzogna e alle ingannevoli promesse; poichè egli inorridito la respinge, invoca come una grazia la morte per sua mano; poichè infine egli non vuol placare questo supremo desiderio, ella compie con frode esperta la terribile vendetta. Francesca è una vittima inconscia che, triste ma silenziosa, s'avvia alla morte irrevocabile; Fedra è una vittima consapevole, che ha nel sangue l'orrore della morte e, certa del suo destino, vuol vendicarsene disperatamente. Solo quando Ippolito è morto, la sua passione si purifica e s'idealizza; ma la freccia invisibile di Artemide subitamente la colpisce. — Anche *Leonardo* è preso da una concupiscenza incestuosa come Fedra; ma il suo destino

è ancora più atroce. Fedra conosce la potenza colpevole che la tortura, e però può e sa maledirla, può e sa vendicarsene: poichè non riconosce altra legge che la sua, può essere almeno d'accordo con se stessa. Ma Leonardo no: egli non comprende per quale incognita forza il suo amore purissimo fraterno si sia d'un tratto contaminato; egli non sa chi incolparne, di chi vendicarsi: egli non sa nemmeno che debba fare per ritornare qual'era prima. E — strazio maggiore — deve riconoscere che quella sua passione è una infamia indicibile, che non si può nemmeno difendere, anzi occorre vergognosamente nascondere. Leonardo conserva, pur in quell'aberrazione di senso e di sentimento, la lucidezza mentale sufficiente perchè possa contemplare inorridito la bestia sempre più prepotente sempre più terribilmente latrante nel suo seno: appunto un tale sdoppiamento di coscienza è la profonda originalità, che fa distinguere questo personaggio dai precedenti. L'anima di Leonardo è afferrata e tenuta dal terrore: l'istinto di quest' uomo è perciò quello di fuggire.... Ma invano: il nemico è sempre dentro di sè pur nella fuga. E il terrore lo spinge disperato al delitto inaudito....

Al gruppo precedente può farsi logicamente seguire un altro gruppo di personaggi, anch'essi lussuriosi, ma profondamente diversi dai precedenti per un sentimento primitivo di conquista e dominazione, variamente colorato, sì da originare quattro individui assai diversi fra loro: *Ruggero*

Flamma, *Marco Gratico*, *Basiliola*, *Elena Comnena*.

Ruggero Flamma è dei quattro il più debole. Alla vigilia della lotta tremenda, egli si prepara, si fortifica, s'arma. Crede d'essere forte tanto da poter dominare su tutto e su tutti, come finora ha saputo dirigere il movimento rivoluzionario. Ma la sera stessa del suo primo trionfo egli perde, lasciandosi vincere dalle lusinghe d'una donna: « Quella sera.... Oh, no, non pensavo, non credevo, non sapevo.... Una gran sete di gloria, una grande ansia, un immenso desiderio di vivere tutta la vita.... E non pensavo, non sapevo che sarebbe venuta a me la tentatrice mortale coi suoi doni funebri. Quando apparve sul limitare, spoglia d'ogni realtà, inesistente come una figura della mia febbre, insperata veramente e intangibile, io sussultai come un uomo che dorme, le parlai come un uomo che sogna, ma senza dire la parola che potrebbe dire un uomo la cui anima in un attimo s'inabissa ». Da quel momento egli non si sente più libero nè sicuro delle sue azioni: la sua energia s'affloscia, la sua volontà si perde; e, se ogni tanto ha degli scoppi di tirannica prepotenza, questi durano ben poco e solo sotto gli sguardi imperiosi e inflessibili dell'amante. In verità la lussuria, facendogli fremere e ardere la carne, avvelenandogli il sangue, gli corrompe e immiserisce anche l'animo. Egli è schiavo dell'amante: lo sa e se ne dispera, ma non trova rimedio.... Scacciarla? Ma a che servirebbe, se ella

è dentro se stesso, s'egli n'è avviluppato come il rogo dalla sua fiamma? Ucciderla? Sì, solo così egli forse potrebbe salvarsi. Ne ha l'idea; tenta... ma la donna veglia e lo disarma con uno sguardo, con una parola. « Se le mie mani ti toccano, se le mie braccia ti prendono, se la mia bocca t'invita, non si dissolve il mondo per te come una nuvola? »... Ruggero Flamma non è una tempra di dominatore: è un lussurioso, che solo a quando a quando mostra una volontà, una volontà, che però è sempre riflessa. Fin dal primo momento che vede quella donna, egli si sente perduto; e in verità d'ora in poi la sua vita non sarà che un disperato attendere la morte.—Non così *Marco Gratico*. Anche questi, come Ruggero Flamma, è un lussurioso; anche questi rimane schiavo e ludibrio di una donna. Ma la lussuria non ha, come l'altra, la lucidità dell'irreparabile, sibbene la torbidezza d'una passeggera ebrietà; ma la sua schiavitù è solo temporanea. Come nel prologo egli può con forza gridare, dinanzi alla turba ondeggiante e rauca, il voto e la profezia: « Arma la prora e salpa verso il mondo »; così nel terzo episodio sa gridare, scagliato fuor dal periglio: « L'Aquila d'Aquileia su la prua! » Nè solo per questo si distingue. Ruggero è uomo intellettualmente moderno: idealista, sognatore di giustizia perfetta e universale, egli sa nascondere, in buona fede, sotto un tal manto, il suo desiderio di dominio e di gloria. Marco è invece la forza rude e primitiva, che non sa nè può pal-

liare e abbellire idealisticamente il suo desiderio di preda. Ha per di più—elemento novissimo e singolare—un profondo senso religioso, che dà una intonazione speciale alle sue concioni tribunizie; che lo fa pensoso e riverente dinanzi al monaco Traba; che gli fa invocare Cristo quando sente sfuggirgli la sua volontà; che gli fa infine ringraziare e lodare Dio quando trionfa del pericolo immane:

> Lode a te, Dio grande e tremendo! Lode
> a te che fai risplendere il tuo volto
> sopra l'anima mia, nel mio mattino,
> e mi mostri le cose manifeste!

Ruggero e Marco: due lussuriosi, dei quali l'uno rimane vittima della sua carne, l'altro, dopo esserne stato schiavo, ne riesce vittorioso. Ambedue, deboli rispetto a due donne, che non tanto rappresentano la lussuria devastatrice, quanto lo spirito di distruzione e di dominazione sconfinata. Contro Marco Gratico è *Basiliola*; contro Ruggero Flamma *Elena Comnena*: questa più micidiale dell'altra.

> Mio padre mi chiamò Basiliola.
> Per te mi chiamerò Distruzione.

Così ella s'annunzia, offrendosi rosa del bottino a Marco, dinanzi alle turbe, inebriate della sua bellezza, dinanzi ai suoi fratelli e al padre,

accecati dal nemico crudele; e tale si dimostrerà. La sua danza, fatta in onore del vincitore nel *prologo*, è preludio di lotta e di strage. Giù nella *Fossa Fuia*, per la sua impudica bellezza, delirano i prigionieri di mostruoso desiderio insoddisfatto; e, poichè non possono reggere all' indicibile tortura, invocano supplici la morte sanguinosa, per mano di Basiliola. Ma questa crudele non li esaudisce se non quando contro di lei, sale l' insulto più atroce; e allora, agitata da una bestiale brama di veder correre il sangue, incocca le frecce nell'arco, tende, scaglia.... Nessuno si salva: tutti muoiono col suo nome sulle labbra.... E ancora per la sua bellezza insidiosa il popolo si divide e contende e dimentica per alcun tempo il suo destino glorioso: e ancora per la sua bellezza i due Gratici s'armano l'un contro l'altro con furia fratricida, e muore Sergio. Anche la forza di Marco, Basiliola vorrebbe distruggere; e riesce infatti a corroderla, a consumarla. Ma a tempo Marco si ferma: l' orribile delitto gli ha col rimorso schiarito l' animo: l' ebbrezza fumida e rossa di sangue è svanita: Marco vince. E tuttavia, ella, pur vinta e dinanzi alla morte, sa mostrare la sua tempra indomabile:

> Gratico, odimi. Come non fui d'altri
> se non di quegli a cui volli donarmi,
> così — per l'Ara augusta e per le due
> ali del grande Arcangelo! — non sono
> se non di quella morte che m'eleggo.
> . . . .

> Se coniare non potei nell'oro
> romano la mia faccia, ebbene, guarda,
> io la imprimo nel fuoco.

Più micidiale e fortunata è certamente *Elena Comnena* che implacabile distrugge ed abbatte, folle d' illimitato dominio, tutto e tutti, nel suo cammino fatale. Povera e disonorata, ella sa incendiare di sè il vecchio Cesare Bronte, ministro potentissimo; e, quando costui sta per perdere la lotta estrema e definitiva, passa alla parte avversa e aggioga al suo carro il trionfatore Ruggero Flamma. Tutti la vituperano, pubblicamente, a gran voce: tutti si sentono stranamente turbati dalla sua bellezza indicibile. E, quando in fine la folla sta per massacrare insieme con Ruggero lei stessa, ella si salva ammazzando lo amante e annunziandone la morte.... Elena trionfa sempre. « Tutto quel che è terribile ed ignoto somiglia alla tua maschera »: le dice l' amante morituro, che aveva già descritto, come nessun altro saprebbe, l'impressione che gli faceva quella vita congiunta alla sua: « Qualche cosa di mostruoso; una realtà dura, precisa, indubitabile poichè opera, uccide, divora, devasta, e nel tempo medesimo non so che di falso, di arteficiato, di fittizio, di allucinante; un' aria irrespirabile e pure necessaria ad esistere; il rombo continuo d'un flagello invisibile che passi sempre e non passi mai; gesti, parole in cui moltitudini formi-

dabili rivivono come tutto il moto d'un oceano è nella piccola onda che ti lambe... ».

Dominare ad onta di tutto: è l'insegna di Elena. Dominare, imporre la propria volontà ad ogni costo: è l'impresa stessa di *Corrado Brando*. Ma questa nuova creatura d'annunziana non ha la lussuria violenta e sterminatrice di quella. Ama; ma il suo amore è puro, sebbene abbia accolto il dono completo dell'amante. Ama, ma del suo amore non si serve come strumento: al di là dell'amore, un'altra forza indomabile lo sospinge e l'incalza. *Più che l'amore*.... In lui è impersonato, e direi quasi simbolizzato, l'istinto della conquista selvaggia, così forte, da subordinare a sè ogni altro istinto, ogni altro desiderio. Nessuno potrebbe vincere, o almeno raffrenare questo istinto: non l'amore di *Maria*, non le leggi della società. Quando s'accorge che la sua forza si sta consumando fra gli ozi dell'attesa vana, e che ormai bisogna agire e fuggire verso quella, che è la sua patria d'elezione, l'Africa tenebrosa; allora pensa e decide, sebbene gli sia dolorosissimo, d'abbandonare la sua amata. Quando, dopo una notte sfortunata passata alla bisca, si trova senza un soldo, con un debito, anzi, che il domani non può pagare, e nell'assoluta certezza di dover ormai rinunciare ad ogni sogno di gloria; egli dimentica d'essere a Roma, sotto l'imperio d'una legge inflessibile, uomo come tutti gli altri.... Ed ecco: gli pare d'essere nella duna di Brava, e poi nell'erta di Bulùlta, e quindi all'agguato dietro la zeriba, e infine per un'amba

che frana. E una specie di scaltrezza felina entra in lui e s'acuisce come nei grandi giorni di caccia. La società con le sue minacce scompare; ed egli uccide. E ucciderà ancora e si farà uccidere, piuttosto che dichiararsi prigioniero, quando la società vorrà esercitare sopra di lui il suo diritto punitivo. Dirà a *Virginio* nei suoi ultimi momenti: « O fratello perduto, onora nell'assassino la Volontà invincibile! »: la *Volontà*, ossia, in tal caso, l'*istinto*, che suole trionfare sempre, specialmente nella disperazione. Questo istinto di dominazione è così forte, che Maria n'è perdutamente conquistata, e a lui si dona spontanea, e a lui non s'oppone quand'egli vuole abbandonarla, e per lui è pronta a far tutto: tutto il bene, tutto il male ch'è possibile. S'egli vuole che muoia, morirà. « È una sciagura? —ella domanda all'amato dopo avergli confessata la sua prossima maternità.—Hai orrore del vincolo sacro? Vuoi ch'io sopprima il tuo sangue che già pulsa in me? Gettami una parola. Il voto è differito d'un sol giorno. La notte è prossima ». Anche il mite *Virginio* ammirerà quella forza selvaggia: « Io piango in te — gli dice — l'eroe degli orizzonti, serrato contro un muro cieco! »

Nei personaggi precedenti, dunque, la lussuria e lo spirito di dominazione sono assai variamente combinati fra loro, sicchè essi sono riusciti diversi ed inconfondibili fra loro. Ma non mancano altri personaggi, dove nè l'uno nè l'altro di quegli elementi hanno parte essenziale. Anch'essi sono caratteri primitivi, anch'essi sono impe-

tuosi, al di sopra e al di fuori d'ogni remora intellettuale; ma non la lussuria parla e canta in loro, ma l'amore; non il desiderio di dominare, ma la brama di sacrificio. Lo spirito è presente in loro in una più nobile manifestazione. — In questo cielo più puro si profilano le ardenti figure di *Maria*, di *Mila*, di *Aligi*, di *S. Sebastiano*.

Già le conosciamo. *Maria* è la consapevole schiava di Corrado: l' ama, epperò non vuole essergli di peso. Ella si dona liberamente; nè il danno che il pregiudizio sociale le apporterà, l'induce a costringere l'amato ad una catena troppo pesante per lui. Ella accoglie paziente, anzi quasi gloriosa, ogni sacrificio, che le venga imposto dal suo amore: folle e divina creatura !—*Mila* è la redenta, che dal fango s'inalza fino all'amor puro, fino al sacrificio della vita per salvare il suo adorato.—*Aligi* è l'innamorato mistico, che vede la figura della sua Mila contornata di angeli, e, sebbene lo punga il desiderio di lei, sa resistere ed attendere, scolpendo un grande simulacro di legno, che vuol condurre a Roma, al pontefice, quasi pegno della sua purità.—*S. Sebastiano* è il trasumanato, l'ispirato da Dio, il « *Cristoforo* ». Da quando incoraggia i gemelli *Marco* e *Marcellino* a resistere al dolore della madre pregante e a lasciarsi martirizzare, fino a quando si fa colpire dalle frecce degli arcieri di Emesa ; tutta la sua vita è un rapimento estatico in Dio. — Ebbene, in queste creature, e specialmente in Maria e nel Santo, lo spirito arde come una gran fiamma av-

volgente, e canta inebriato d'amore; ed in tutte è un recondito o palese impeto selvaggio. E se Maria, pur consapevole del prossimo abbandono, perdutamente proclama : « Nulla chiedo. Ricordatene. Sono libera, liberamente data : non un vincolo, ma un dono » ; Mila grida di mezzo alla turba che sta per bruciarla : « La fiamma è bella ! La fiamma è bella ! ». E se il mistico Aligi, vedendo il viluppo del padre e dell'amante nell'ombra, urla cieco di orrore : « Lasciala, per la vita tua ! », e colpisce il padre a morte; il Santo, colpito dalle frecce, implora con sempre più angosciosa felicità: « Ancora !... Ancora !... Ancora !... Amore eterno ! ». Tuttavia, queste quattro figure sono quasi eccezionali fra le innumerevoli altre principali e secondarie del Teatro d'annunziano, perchè, mentre in esse predominano la purezza ed il misticismo, nella gran maggioranza freme prepotentemente la carne coi suoi istinti più bassi.

IV.

Insomma, tutto sommato, non pare esagerata ed arbitraria la definizione, che in principio abbiamo proposto, di questo Teatro: esso è veramente la creazione d'uno spirito barbarico, la cui musa più sincera è la violenza. Violenza, che un'eroina cara al Poeta, *Fedra*, celebra come ispiratrice futura dell' auriga-aedo:

> Cuore, narrami l'uomo;
> sia nel cominciamento d'ogni tuo
> canto.
> Narrami il fuoco e il sangue, e la bellezza
> creata dalla folgore.

Si direbbe veramente che questa sia la più sincera *poetica* tragica di Gabriele D'Annunzio.

Se dunque le cose stanno precisamente così, già *a priori* potremmo dedurne che il poeta dovesse essere necessariamente indotto a portare sulla scena quel personaggio, in cui *l'istinto*, negli elementi appunto che abbiamo determinato, si manifesta più liberamente e potentemente: la *folla*. L'individualità nella folla scompare: per essa si crea un mostro dalle mille teste e dai mille tentacoli, in cui la barbarie primitiva sembra rivivere come per incanto malefico, pronta a compiere incoscientemente le atrocità più orribili, che parrebbero ormai impossibili dopo tanto progresso di civiltà. Questo

il nostro Poeta avrebbe intuito, anche se, come Shakespeare, non l' avesse appreso dalla recentissima scienza: anzi direi addirittura che l'abbia intuito da sè, indipendentemente dalla scienza, se fin dall'86, negli *Idolatri*, dava una rappresentazione così maravigliosa della moltitudine tumultuante, simile a tribù di negri ammutinati. Ad ogni modo, nel dramma specialmente egli ha saputo dare l' espressione più perfetta ai moti di quest'anima innumerevole. E se timidamente la *Folla* è introdotta nell' azione della *Gloria*, in cui infatti essa si fa udire solo alla fine dell' ultimo atto con poche parole ripetute, e soprattutto col suo indistinto clamore oceanico; quella stessa appare decisamente sulla scena, sotto il nome di *Turba* o di *Coro dei mietitori*, nella *Figlia di Jorio*, con una psicologia non ancora profonda, ma di effetto potente. Qui la folla fa veramente da personaggio, che prende viva parte al dramma e influisce direttamente sugli avvenimenti: inconfrontabile affatto, naturalmente, col Coro greco, che, come tutti sanno, tanto interpretato, con lo Schlegel, come « spettatore ideale », quanto, con lo Schiller, come baluardo vivente, atto a separare la tragedia dal mondo reale, e a salvaguardare il suo dominio ideale e la sua libertà poetica; è, ad ogni modo, nella maggior parte dei casi, indipendente dall' azione drammatica, limitandosi a commenti e riflessioni, o, tutt' al più, a domande curiose fatte per provocare da parte del protagonista

una spiegazione sul suo modo di agire. — Nel primo atto la grossa compagnia di mietitori, pazza di sole e di vino, di mala brama e di vituperio, urla dietro la porta della fattoria con clamore e furore sempre crescente, ma su uno stesso *motivo* ripetuto da ciascuna bocca. Il suo momento psicologico, tuttavia, cambia quando Aligi, ricorrendo all'ultimo e audacissimo tentativo di difesa, spalanca la porta dopo aver deposta una croce di cera sulla soglia. I mietitori fanno impeto, ma, appena scorta la croce, s'arretrano, pieni di religiosa riverenza; si chinano, allungano la mano a toccare la croce, portano la mano alle labbra e s'allontanano silenziosi per la campagna ardente.... Questo cambiamento improvviso è di una verità e d'un effetto davvero impressionanti. Così, nel terz'atto, è pieno di naturalezza ed efficacia quel passaggio dalla pietà sincera per la madre, le sorelle e la sposa dolente di Aligi, alla ferocia terribile per Mila che si confessa colpevole dell'assassinio: passaggio che la turba compie rapidissimamente, senza riflettere sulla veridicità della donna.— Ma la folla è rappresentata in tutta la sua ricchezza psicologica e profondità, e insieme in tutta la sua terribilità, nella *Nave*, che, senza esagerazioni, si potrebbe chiamare « la tragedia della folla ». Sotto questo rispetto il prologo è un piccolo capolavoro. « Rare volte—scriveva in proposito Scipio Sighele con penetrazione di artista e di scienziato eccellente—rare volte fu meglio intesa e più efficacemente descritta la dinamica d'un

movimento politico popolare: rare volte fu più sottilmente analizzata la lenta evoluzione d' una moltitudine che a poco a poco, dallo stato amorfo di collettività soltanto curiosa, e dopo essersi divisa in due partiti politicamente opposti, si cementa e si fissa in un tutto concorde ed organico, crea cioè di tutte le anime individuali una immensa anima sola, che ha la maestà dell' unissono e la terribilità dell' irreparabile. E niuna manca delle suggestioni che di solito nella vita scuoton le folle e le inebriano a fanatismi politici: la voce creduta divina che scende dall'alto della Basilica, e che dà alla passione popolare l'intima forza della verità religiosa; — l'apparire del tribuno deposto, che risuscita e rinfocola contro di sè l'odio e il furore antichi; — l'arrivo dell' eroe, che al fascino muto della sua vittoria aggiunge quello di un abile discorso evocatore dei sentimenti più gagliardi nella plebe: l' *orgoglio* e la *conquista*; — l'attitudine infine di Basiliola, della femmina-sfinge, che intorbida la corrente della passione politica col veleno della *sensualità*, e che a scatenare più alto e più forte l'entusiasmo del popolo per il tribuno, si offre a questo — fiore di carne, rosa del bottino — e suggella il trionfo in una visione di lussuria e di amore. » Nella quale analisi, come vedete, ricorrono quegli elementi psicologici fondamentali, caratteristici della creazione d'annunziana; l'*orgoglio*, la *conquista*, la *sensualità*. Gli altri elementi , quali il desiderio di *lotta* e di *sangue* e il senso *religioso*, si possono

vedere magnificamente agenti nel secondo episodio. Qui, nell' agape infame, s' alternano e si mescolano le voci ostili dei *Convivi* e dei *Zelatori della fede*, sempre più alte e furibonde, quanto più i fumi del vino salgono al cervello, quanto più la lussuria li investe e l'impazza. Gli uni e gli altri sono eccitati da Basiliola, contro e verso la quale si dirigono parole d' anatema e d'adorazione, incrociantisi e formanti insieme un coro polifonico magnifico, finchè la fascinatrice vince con la sua bellezza e la sua danza voluttuosa. La moltitudine, ormai invasa da follia sensuale, chiede a gran voce che si denudi tutta dinanzi ai suoi occhi lucidi di febbre. Ma intanto si precipita dentro il popolo urlante; viene anche Marco Gratico; la Faledra propone il giudizio di Dio fra i due fratelli.... Ed ecco, quei medesimi che si protendevano verso la danza voluttuosa e guerriera sono presi dall'ansietà dello spettacolo cruento: insoddisfatta la libidine, essi vogliono saziarsi di sangue — e impongono l'atroce duello fratricida. Poi, riuscito vincitore Marco Gratico, la gran folla superstiziosa si sgombra improvvisamente d'ogni lascivia eretica, d'ogni furore sanguinario, e grida: « Cristo ha vinto! »; e celebra il Tribuno; l'esalta infine fra le invocazioni di « Cristo e Santo Ermagora! », quando giunge la notizia d'un assalto nemico ch'egli respingerà. Nell'ultimo episodio, quello stesso popolo, quasi purificato degli errori e dei delitti passati, grida parole di concordia religiosa e civile, folle d' entusiasmo per il varo della gran nave, augurio e simbolo dell'imperio del mare destinato a Venezia.

Nella *Nave* dunque, come ognun vede, è tutta la psicologia della folla, svolgentesi per gradazioni successive più o meno sensibili, sempre scientificamente vere e, quel che solo importa, poeticamente belle ed impressionanti. Rarissime volte, si può dir anzi mai, se si toglie Shakespeare, maraviglioso in tutto, la folla fu rappresentata con così alta potenza drammatica. Il poeta, sicuro ormai di saperla padroneggiare da maestro, la introduce in tutti i suoi drammi, e, se nella *Fedra* essa non ha grande sviluppo, l' ha invece amplissimo e preponderante nel *Mistero di S. Sebastiano*. Anche qui essa agisce mirabilmente: sia quella dei gentili, soffocata dall'afa e dalla lussuria, desiderosa di vendetta e di sangue, nella prima e terza *mansione*; sia quella dei neofiti cristiani, invasa prima dal furore antipagano, demolitore d'idoli e di statue, e poi dal delirio mistico che crea l'estasi e la visione, nella seconda *mansione*; sia quella infine degli arcieri pagani di Emesa, arsa d'un tratto da un furore sanguinario, nella quarta *mansione*.... Coro d'innumerevoli e svariatissime voci, a cui forse nuoce soltanto l'eccessiva lunghezza.

CAPITOLO QUARTO

LE CARATTERISTICHE FONDAMENTALI DELLA TRAGEDIA D'ANNUNZIANA (*segue*)

I.

Nel capitolo precedente ci siamo diffusi a parlare d'una caratteristica del Teatro d'annunziano, per la quale potemmo definirlo teatro di sentimenti barbarici, teatro di violenza. Orbene, tale caratteristica non solo è una delle fondamentali che andiamo esponendo, ma addirittura la più fondamentale, la prima; data la quale, le altre si potrebbero quasi *a priori* dedurre da essa per logica conseguenza. Poter fare una simile deduzione o almeno poter stabilire una stretta e logica connessione fra tutte le caratteristiche fondamentali, non è soltanto un probabile segno confortante della giustezza della critica, ma altresì un indizio quasi sicuro della robustezza di costituzione dell'opera artistica complessivamente esaminata: vuol dire insomma che quel-

l'organismo estetico ha veramente un solido scheletro e che la critica è riuscita a scoprirlo.

La caratteristica, che occorre subito notare dopo quella indicata, è la mancanza, per parte dei personaggi, di una vera e propria *evoluzione psicologica*. Ed è ben naturale e logico che sia così. La violenza non può avere dei grandi progressi, non può ammettere molte sfumature. Per solito, essa costituisce il culmine d'un'azione drammatica, la quale a poco a poco è salita fino ad esso culmine, per rimanervi per breve tempo, e poi ridiscenderne gradatamente o piuttosto essere in quel punto stesso troncata. Considerate, per un esempio, la divina figura di *Re Lear*. Quando appare per la prima volta egli è tranquillo, quasi sorridente, sebbene una nube di tristezza veli i suoi occhi terribili e dolci; ma, procedendo l'azione, incalzando gli avvenimenti, accumulandosi le disillusioni, sempre più gravi e dolorose, l'animo suo passa, per mille maravigliose sfumature, da quel primo stato di tranquilla tristezza, a quell'altro, straziante, della disperazione e del furore, quale ci è rappresentato nella formidabile scena della landa selvaggia e della foresta, imperversando la tempesta. In questa scena, il *pathos* di Lear scagliante la sua maledizione sulle figlie mostruosamente ingrate, raggiunge il culmine. Dopo di che, a poco a poco ridiscende: le arpe che lo risvegliano dolcemente dal lungo e pesante sonno ristoratore, gli acquetano le tempeste dell' anima; il sorriso della soavissima Cordelia gliela molce indicibilmente.... Considerate invece, per un altro esempio, quella meravigliosa coppia criminale che sono i due *Macbeth*. Pur diversi fra loro, essi in fondo passano per gli stessi stadi psicologici: prima, il concepimento del regicidio; poi, l'orrore del delitto; quindi, la disperazione, sempre più cupa e truce, del rimorso, che non ha un momento di sosta; infine, la catastrofe. Raggiunto il culmine della disperazione, l'azione non diminuisce la sua intensità, come nel *Re Lear*, ma è violentemente troncata. Pure, in tutt'e due i casi, il personaggio ha un progresso psicologico, pel quale giunge alla violenza a gradi, e vi si mantiene solo per poco tempo. Al contrario, nella tragedia d'annunziana la violenza non costituisce un punto saliente, un culmine, ma lo stato ordinario dei personaggi, i quali — o per essere, come s'è detto, degli autentici barbari, o per essere dei moderni, colti proprio nel momento in cui la loro anima, dopo una necessaria evoluzione, ha ormai raggiunto il *diapason* più alto del loro *pathos* — non possono nè debbono avere necessariamente quel graduale svolgimento spirituale. In realtà, se prendete in esame le principali figure del Teatro, di cui ci occupiamo, v'accorgete subito che lo stato d'animo in cui si trovano fin dal primo momento in cui agiscono, è quasi identico a quello, in cui saranno per ultimo. Gli è che queste anime sanno, o inconscientemente prevedono, ciò che dovrà fatalmente accadere; gli è che, prima ancora che la

catastrofe esteriore e materiale accada, è avvenuta quella interiore della coscienza.— Così, nella *Città morta*, *Bianca Maria*, *Anna*, *Leonardo*. L'una già ama perdutamente Alessandro, marito dell'amica adorata Anna, ed è angosciata dal divieto morale che non può infrangere nè infrangerà. Le sue prime parole sono piene d' una divina malinconia: quelle stesse, che pronunzia Antigone avviandosi al supplizio:

«... Ade che tutte sopisce, viva mi conduce
al lido di Acheronte,
e priva delle nozze.
Non l'inno nuziale mai
mi cantò; chè io sposerò Acheronte...»

L'altra, la cieca, che sente e prevede con la veggenza di Cassandra l' allontanamento, sempre più grave e irreparabile, di Alessandro dalla sua persona, dalla sua anima; fin dal principio parla con un accoramento profondo, con una tristezza chiusa, che dice infinitamente di più delle sue parole.

— Vorrei piangere, nutrice....
— Che ha nel cuore la figliuola mia?
— Non so: qualche cosa che mi stringe, come un nodo; e poi... non so quale paura....
— Paura?
— Non so.... Lasciami sedere. Stammi accanto... ».

Leonardo infine è già stato afferrato dal suo terribile mostro, che lo vuol trascinare violentemente all'indicibile incesto: « Veramente in certe ore egli ha l'aspetto di un uomo colpito da un maleficio. Questa volta, la terra ch'egli fruga è maligna: sembra che debbano ancora escirne le esalazioni delle colpe mostruose »: così è preannunziato dall'amico, così appare fin dalla prima scena.—Certo queste tre anime hanno raggiunto, prima ancora che s'inizii l'azione sensibile del dramma, il massimo della saturazione tragica, sicchè piene di un profondo significato sono le parole, che al principio pronuncia Bianca Maria: « Io comprendo, Anna. Anche a me l'ora che passa, nella luce, dà qualche volta un'ansietà insostenibile. Sembra che noi attendiamo una cosa che non accade mai. Nulla accade, da lungo tempo »....

Così, nella *Francesca da Rimini*, i due amanti. Fin dalle prime scene *Francesca* è piena del suo prodigioso sogno d'amore e pare abbia quasi coscienza di ciò che avverrà. Ella pensa ad un « luogo profondo e solo, dove un gran fuoco arde senz'alimento »; e vede in un rosaio purpureo « il miracolo del sangue!»... Parla così strana, che la sorella *Samaritana* le dice:

Ah sembra che tu sii già dipartita
e di lontano
ti volga! La tua voce è già per me
come in un vento di bufera.

Non ha ancora visto *Paolo*; quando fra pochi istanti lo vedrà, ne sarà tutta presa, improvvisamente, follemente, per sempre:

O sorella, sorella,
non pianger più. Non piango più. Non vedi
che rido? Ah piango e rido,
e non mi basta! E stretto
mi pare il cuore per questa potenza,
e il pianto una virtù già consumata,
e il riso un gioco leggiero mi pare;
e tutta la mia vita
. . . .
tutta mi trema
in un tremito solo
sopra la terra...

E quand' egli ripassa dinanzi al cancello, pallida di spavento e agitata, come fuor di sè, grida:

No, no! Correte,
donne, correte,
ch'ei non venga! Correte,
donne, andategli incontro,
ch'ei non venga! Serrate
i cancelli, chiudetegli il passo, e
ditegli ch'io lo saluto!....

Come vedete, l'anima di Francesca, fin dal prim' atto ha quel *pathos* che gli altri quattro svilupperanno ed esplicheranno, ma la cui intensità non potranno accrescere, tanta è la violenza che ha fin d'ora raggiunta. — Allo stesso modo,

la psicologia di *Paolo* è tutta in quelle parole, ch'egli pronunzia nella sua prima scena:

Onta et orrore sopra
di me! La luce
non mi trovò dormente.
La pace era fuggita
dall'anima di Paolo Malatesta
e tornata non è, nè tornerà
più mai. La pace
e l'anima di Paolo Malatesta
son per sempre nemiche, in vita e in morte.

Così, nel divino poema wagneriano, fin dal principio dell' azione, *Tristano e Isotta*, s' amano perdutamente, e insieme aspirano a morire; nè il filtro di Brangania può ad altro riuscire, che a differire di poco l'attuazione del loro supremo desiderio.

E che dire di *Aligi*? La mattina dopo quella notte che doveva essere d'amore, egli si sveglia trasognato, immemore del passato, oscuramente presago del futuro:

Madre, madre, dormii settecent'anni,
settecent'anni: e vengo di lontano.
Non mi ricordo più della mia culla.

Una chiusa disperazione è nel tono delle sue parole. Alla montagna egli deve ritornare:

E alla montagna debbo ritornare,
anche se piangi, anche se piango, madre.

Ma forse non è più in tempo: l'irreparabile si compirà. Perchè una sola fascia è attraverso la porta della casa?

Perchè non entri la cosa malvagia,
ah, ponete l'aratro e il carro e i buoi
contra la soglia, e le pietre e le zolle,
e la calce di tutte le fornaci,
il macigno con l'orma di Sansone,
la Maiella con tutta la sua neve!

Egli già soffre tutto il male che gli è destinato: la venuta di Mila nella fattoria, il ritiro nella montagna, l'orribile sventura che sulla casa s'abbatterà, sono già presentiti dal suo animo angosciato. E però, condannato a morte, non parlerà molto diversamente alla madre e alle sorelle.

Così *Gigliola* (*Fiaccola sotto il moggio*) tale si mostra per la prima volta, quale si conserverà per tutta la tragedia. Vestita di gramaglia, ella appare in atto d'inseguire perdutamente qualcuno che le sfugga, pallida, anelante, con gli occhi allucinati.... Sa ormai tutto, ha ormai deciso tutto: vendicherà la madre; ucciderà la colpevole; agiterà nel suo pugno la *fiaccola*, per un anno nascosta *sotto il moggio*....

Sono pazza. Questo
tu vuoi dire, nutrice?
Ho la pazzia negli occhi.

Me l'ha data in contagio
quella povera zia Giovanna, forse;
che lassù, che lassù nella prigione
urla, e nessuno l'ode.
Ancora un giorno, un giorno solo, e poi....

Donna Aldegrina, la nonna, le dice sbigottita:

... Tutta m'appari affocata
dalla tua febbre nascosta, agitata
dal tuo sogno furente;
e la tua faccia si muta, e si muta
la tua voce.

E come Gigliola, anche l'altra vendicatrice, *Basiliola* della *Nave*, mostra fin dal primo apparire il suo disperato desiderio di distruzione:

Non temere, padre,
se odi stridere i turbini del fuoco.
Ho trasportato meco d'oltremare
una follia non mai veduta sopra
le acque.

Da questo momento fino all'ultimo, ella agirà con lo stesso furore disperato, con cui ora fa la promessa al padre sciagurato.

Così infine *Corrado Brando*, *Fedra*, *S. Sebastiano*.... L'uno ha già compiuto il delitto quando la tragedia s'inizia, ed è già trascorso abbastanza tempo, perchè abbia composto l'animo

in una disperazione uguale, e quasi tranquilla, in cui è possibile il sarcasmo, e, poichè egli non è un vile, l'apologia ferma e recisa del « piccolo atto senza sangue ». Egli morirà sdegnosamente, come sdegnosamente ha parlato. — L'altra irrompe, la prima volta, anelante sulla scena e grida:

O Tánato, la luce è nei tuoi occhi!

Il primo dio invocato, è quello della morte: Tánato già libra le sue ali sulla casa di Teseo, già ispira la vicenda tragica, già penetra nel sangue di Fedra. La quale è ormai al sommo della sua passione, e ciò che poteva mai soffrire ha già sofferto. Ella non ha nemmeno il sollievo del pianto. Quella madre dolente d'uno dei Sette, morti a Tebe, può essere ben paga della sua doglia. Potrà fare sacrifici al figlio, parlar con la sua ombra, udirne la celebrazione dall'aedo, e così potrà reggere il suo dolore come un'urna sacra....

..... e non temi,

— Fedra le dice —

che ne balzino serpi, che n'esalino
veleni, che ne sorga
la pestilenza occulta e ti s'apprenda
e ti corrompa e ti consumi...

... Nè l'anima tua stride
penata in ogni stilla del tuo sangue;
nè il vento, che rinfresca l'erba strazia
il tuo corpo deserto; nè la notte
affannata s'affanna del tuo soffio;
nè ti vincola il giorno alla sua ruota
crudele; nè tu odi, nè tu odi,
irta d'orrore, nè tu odi dentro
di te mugghiare il mostro
fraterno....

— Il terzo, *S. Sebastiano*, appare, sin dalla scena iniziale, credente nel Cristo e mirabilmente fermo nella sua fede. Non appena i due fratelli Marco e Marcellino danno segno di cedere alle minacce e alle lusinghe del prefetto, e piuttosto alle preghiere disperate della madre e a quelle dolcissime delle sorelle; Sebastiano rompe la sua immobilità vigilante e grida con voce, che suona come lo schianto improvviso del tuono: « Atleti del Cristo, rispondete! Rispondete la parola forte! Scagliate la risposta di ferro! Io prendo fra i miei pugni il rosso cuor nudo della vostra fede, fratelli, poichè legati sono i pugni vostri; e lo sollevo verso l'alto cielo dove l'eterna corona è sospesa per la vostra gloria. Io vi scongiuro pel sangue che stilla da questa palma trafitta come la divina palma contro la traversa della Croce! Dio vi ascolta ». Il suo animo mostra, sin da questa prima esortazione, il fervore mistico, lo spirito di sacrificio, il sentimento d'i

dentificazione fra la sua persona e quella del Cristo: elementi tutti, che saranno nelle *mansioni* seguenti ampiamente sviluppati, ma che tuttavia si trovano nel Santo in altissimo grado, sin da questo momento.

Dunque, non vera e propria evoluzione psicologica, ma, nella maggior parte dei casi espressione di sentimenti che han già raggiunto il massimo della violenza, quando s'inizia l'azione. Da ciò consegue necessariamente e direttamente l'estrema semplicità dello scheletro drammatico, la completa mancanza di ogni e qualsiasi *intreccio*. Perchè infatti uno spirito possa mantenersi per un certo periodo di tempo allo stesso grado di tensione, occorre che nessun fatto essenzialmente importante e nuovo sopravvenga: se accadesse, produrrebbe immantinente un contraccolpo in quello spirito, che però soffrirebbe qualche cambiamento nel suo stato. Ma in verità, durante ogni azione drammatica d'annunziana, nulla veramente accade, che si possa dire così nuovo e rilevante, da dirigerla verso cammino e meta impreveduti; cosicchè, nella maggior parte dei casi, dalle premesse non è difficile prevedere la conclusione. Gli è che insomma in tali tragedie non vi sono delle vere e proprie premesse: in realtà, anch'esse sono conseguenze di premesse anteriori all' azione sensibile del dramma. Quando il velario s'alza per la prima volta, la vera ed intima tragedia è già avvenuta, e ormai non rimane altro che la sua manifestazione *materiale* nello spazio e nel

tempo. Si direbbe che le mine sieno pronte, e non occorra che un piccolo urto per farle scoppiare.... Qual'è l' azione essenziale, per esempio, della *Città morta*? Se ci pensate su, quasi non la trovate.... In fondo, tutto si riduce a confessioni reciproche di sentimenti ormai maturati da lungo tempo.

Quale, l'azione nella *Francesca da Rimini*, dalla metà del primo atto fino al quinto, se non la confessione, espressa in mille modi diversi, dello stesso reciproco amore di Paolo e Francesca? E quale, nella *Fiaccola sotto il moggio*, nel *Più che l'amore*, nella *Fedra*, nel *Martirio di S. Sebastiano*? Anche in queste, essa pare esaurirsi in confessioni: *Gigliola* passa attraverso i quattro atti confessando, a Donna Aldegrina, a Simonetto, a Tibaldo, il suo terribile odio vendicativo; *Corrado Brando*, facendo l'apologia del suo delitto; *Fedra*, confessando, maledicendo ed esaltando il suo amore, da sola, dinanzi a Ippolito, alla presenza di tutti; *S. Sebastiano*, testimoniando pubblicamente e in diverse occasioni la sua fede.... Lo vedete: chi volesse limitarsi a raccontare la favola nelle sue linee essenziali, potrebbe sbrigarsi in quattro parole per ciò che si riferisce all' azione *visibile* e, dovrebbe insistere, caso mai, soltanto sugli *antecedenti*, che sono semplicemente raccontati.

Senonchè, a questo punto un dubbio ci assale spontaneamente: che cioè sia arbitraria la distinzione fra azione *essenziale* e *non essenziale*.

Dico « spontaneamente » perchè, se veramente l'azione essenziale fosse così sottile rispetto a tutto il resto, che poi non è altro che un insieme d'episodi occasionali, in apparenza esornativi e riempitivi; si dovrebbe concludere che v'è troppa sproporzione fra essenziale e accidentale, sì da rimaner quello quasi soffocato da questo. La quale conclusione urta vivacemente con la sincera impressione di bellezza che parecchie delle tragedie d'annunziane, non solo nelle parti singole, ma nell'insieme, ci hanno procurato. Naturalmente la nostra impressione estetica potrebbe essere errata. Ma ad ogni modo, data questa impressione, siamo indotti, per amore o per forza, a respingere tale conclusione demolitrice, e quindi a domandarci se per avventura non sia arbitraria la distinzione precedente fra azione essenziale e non essenziale.

Certo, in teoria non è arbitraria. In ogni opera esiste, o almeno deve esistere, se vuol'essere davvero *artistica*, una colonna vertebrale salda e robusta, donde si dipartono le costole. L'essenziale è appunto questa colonna; onde uno dei compiti più seri del critico è quello di scoprirla e determinarla. — Ma la distinzione diventa arbitraria quando, come nel nostro caso, si voglia *a priori* giudicare come non essenziale tutto ciò che non sia azione compiuta direttamente dai protagonisti, considerandosi anzi quale semplice riempitivo, tolto il quale, l'azione fondamentale potrebbe correre egualmente. Prendiamo,

per un esempio, la *Francesca da Rimini*. Questa, come s'è detto, ha per azione essenziale l'amore di Paolo e Francesca: il che è giusto nel senso che esso funge, nel mondo fantastico rappresentato da quest'opera, quasi da centro di gravità, quasi da polo magnetico: tutto dipende ed è attratto da quell'amore. Ma è decisamente ingiusto, se si concludesse, in base a tale distinzione, che *perciò* sono *superflue* le scene numerose delle ancelle, del giullare, d'Ostasio e Bannino, della roccaffuoco incendiata, di Malatestino ferito, del mercante fiorentino, dell'astrologo, della canzone a ballo primaverile.... In realtà, esse non sono affatto inutili, perchè, se è vero che non si riferiscono direttamente all'amore dei due cognati, non è men vero che contribuiscono a farci conoscere l'anima di Francesca più completamente e profondamente che sia possibile. Così, la scena con Malatestino ci apprende la sua soccorrevole pietà; quella col mercante, la sua liberalità; quella della canzone a ballo, la sua soave gentilezza; quella della roccaffuoco, la sua intrepidezza.... Nè basta: queste stesse scene, unite con quelle altre delle ancelle, del giullare, dell'astrologo, contribuiscono potentemente alla dipintura perfetta dell'ambiente storico, in cui quel tragico amore fiorì. Allo stesso modo, non sono superflue le scene rituali per lo sposalizio d'Aligi, o quelle di Cosima, di Malde, d'Anna Onna e dell'indemoniato, nella *Figlia di Jorio*; nè superflue, nella *Nave*, le scene di Orso Faledro e della Dia-

conessa, della Fossa Fuia e del Monaco Traba, del coro alterno dei Convivi e dei Zelatori della fede, e di Lucio Polo; e neppure, nella *Fedra*, quelle delle Supplici, del Messo, della Schiava tebana, dell' Aedo, del Pirata fenicio.... Esse servono, o a far maggiormente chiara l'anima dei protagonisti in ogni suo aspetto, o a rappresentare l'ambiente, o a raggiungere i due scopi contemporaneamente. In tutt'i modi, è evidente che le scene rammentate, alle quali potremmo aggiungerne altre se pur fosse necessario, non devono essere considerate come semplici ornamentazioni, facilmente eliminabili, ma, in questo senso, essenziali esse stesse.

Ed ecco allora che, mentre criticamente ci convinciamo non esistere nelle tragedie d'annunziane sproporzione fra essenziale e non essenziale, come il senso estetico sinceramente ce ne persuadeva; ci possiamo ormai render conto con sufficiente lucidità d'un'altra fondamentale caratteristica del dramma d'annunziano, riguardante l'intero suo organismo. — Il nostro Poeta, come abbiamo mostrato, suole rappresentare le sue creature drammatiche, fin dal primo atto, nel più alto *diapason* sentimentale, per il fatto semplicissimo che la tragedia è già virtualmente accaduta quando l'azione sensibile immaginata dall'Autore comincia a svolgersi: onde si spiega come nel corso del dramma difettino o manchino del tutto casi veramente nuovi ed inaspettati, che modifichino la psicologia dei personaggi e dirigano

l'azione stessa a meta imprevista. Orbene, dati questi precedenti, incombeva sul capo di lui una ben dura minaccia: quella di riuscire un secondo Lucio Anneo Seneca, non tanto per i singoli passi lirici, che il nostro contemporaneo avrebbe sempre fatto con vena assai più felice; quanto piuttosto per secchezza e povertà psicologica, monotonia d'espressioni, uniformità lineare di atti e di scene.... E tuttavia egli ha saputo magnificamente sfuggire al pericolo. Così. Vuole il poeta rappresentarci l'impetuosissimo amore d'una gentildonna dugentesca? — oppure quello d'una regina dell'età mitico-eroica?—oppure un altro modernissimo? — Vuole rappresentarci un atroce odio vendicativo di giovinetta abruzzese? — oppure un odio di fratelli gelosi, al tempo delle origini veneziane?... Ebbene, egli ci mostra l'anima di quei suoi protagonisti non parzialmente, soltanto rispetto a quell'amore e a quell'odio; ma assai più completamente, rispetto ad altri sentimenti e tendenze. Egli vuole soprattutto rappresentarci l'ambiente storico nella sua intera varietà e ricchezza. Sicchè, in ultima analisi, il poeta ha finito col comporre, più che tragedie d'individui, tragedie di *collettività* e di *popoli*. La *Francesca da Rimini* è la tragedia delle signorie dugentesche feroci, sanguinarie, e pur molli e voluttuose ad un tempo; la *Fedra* è la tragedia dell' età eroica, quando continui erano i rapporti fra l'umanità e la divinità, e le lotte di uomini si risolvevano in lotte di dei; la *Gloria* è la tragedia d'un popolo

in un periodo di crisi politica e sociale; la *Fiaccola sotto il moggio*, la tragedia di una famiglia nobilissima in dissoluzione; la *Nave*, la tragedia delle origini di Venezia; la *Figlia di Jorio*, la tragedia di tutta una razza, con i suoi costumi patriarcali, con i suoi odi ed amori selvaggi, con le sue superstizioni; il *Martirio di S. Sebastiano* infine, la tragedia di una religione moribonda, disperatamente lottante contro la religione prevalente: di un impero colossale che si sfascia senza rimedio, come un cadavere in putrefazione.... Se interpreterete in tal modo, dovrete riconoscere l'ampiezza delle concezioni d'annunziane, e giustificare le numerosissime scene, come quelle che dianzi citammo, che ad uno sguardo superficiale potrebbero sembrare non solo inutili, ma anzi ingombranti e dannose al libero svolgimento dell'azione tragica fondamentale. Bisogna mettersi in mente che in questi drammi, se non manca mai quella che si chiama colonna vertebrale, tuttavia essa non è straordinariamente più grossa e salda delle costole, anzi talvolta quasi confondibile con queste; sicchè insieme formano un tutto che bisogna prendere e giudicare com'è, senza arbitrarie amputazioni. — Analogamente, dei *Promessi Sposi* mostrerebbe di non intendere il vero valore, chi volesse togliere ciò che molto indirettamente, o quasi punto, si riferisce alle vicende di Renzo e Lucia, quasi fosse un sovrappiù estraneo. Non solo costui amputerebbe parti bellissime, ma — ch'è peggio — ridurrebbe

quello che si può dire senza esagerazione il poema del Seicento italiano, alle proporzioni assai meno imponenti d'un semplice romanzo domestico.

II.

Con le caratteristiche già determinate sta in relazione un'altra fondamentale, riguardante l'*intonazione* della tragedia d'annunziana. Essa è essenzialmente *lirica*. Badate: non intendiamo con ciò riferirci al concetto volgare, secondo cui sarebbe *lirica* ogni espressione del proprio *io*, e *drammatica* ogni espressione dell'*io* altrui. Tutti infatti sanno che il poeta, perchè possa esprimere la propria passione in immagini di bellezza, deve liberarsi, almeno nel momento della creazione, da quella stessa passione, deve insomma vederla come proiettata fuori di sè. Tutti sanno che qualsiasi creatura d'arte, per quanto abbia tutta l'apparenza d'agire per conto proprio, indipendentemente dal suo creatore, porta sempre di questo le stigmate più ardenti, come quella ch'è diretta e sincera emanazione del suo spirito. La qual cosa è tanto vera, che Goethe è anche un grande tragico, e Byron e Shelley, che si direbbero individualissimi epperò liricissimi, riuscirono a comporre opere come il *Nabuccodonosor* e i *Cenci*. E del resto, in base al criterio retorico, si sarebbe abbastanza impacciati se si dovessero giudicare moltissime tragedie greche: serie di liriche cucite insieme, o drammi? E neppure intendiamo adoperare quella parola nel

significato filosofico *crociano*, per cui qualsiasi creazione di vera arte è condizionata da uno stato d'animo eccitato, da un *sentimento*, integratore e sintetizzatore. Dicendo che l'intonazione della tragedia d'annunziana è essenzialmente lirica, vogliamo semplicemente significare ch'essa è sempre alta e profonda, violentemente rapinatrice, quasi torrente in furore:

..... si rompe
e schiuma, giù per i macigni, mugghia,
tuona, trascina tronchi, tetti di capanne,
zangole, anche le pecore e gli agnelli
che ha rapinato alla montagna....

E in verità, il poeta non rappresenta forse i suoi personaggi principali, sconvolti fin dal principio dalla più febbrile ed ardente passione, sì da non esser possibili gradazioni d'intensità? Non rappresenta egli intere collettività in momenti straordinari, in cui fermentano le passioni più aspre e violente?... Gli *ambienti* sono saturi d'elettricità, come cieli estivi continuamente lampeggianti; i *protagonisti* sono fiaccole tenute accese ininterrottamente da un vento impetuoso. « Il suono del vento simula ora i gemiti d'una moltitudine atterrita, ora gli ululi delle belve, ora il croscio delle cateratte, ora il fremito degli stendardi spiegati, ora lo scherno, ora la minaccia, ora la disperazione. La voce del vento è la sintesi di tutti questi rumori, è la voce che canta

e che racconta il travaglio terribile del tempo, le crudeltà del fato umano, la guerra eternamente combattuta per un inganno che eternamente si rinnova » (*Fuoco* p. 285)... Qualcosa di così impetuoso e selvaggio è nell'anima dei personaggi, è nell'atmosfera in cui essi si muovono e respirano... Certo estremamente lirico, direi quasi *musicale*, dovette essere lo stato d'animo del poeta nel momento della creazione. Schiller diceva che ogni sua produzione poetica era preceduta inevitabilmente da un fluttuar d'onde musicali nel suo spirito: ebbene, ciò dev'essere vero anche per Gabriele D'Annunzio. Non lo induciamo dal culto finissimo e sapientissimo che egli nutre per la musica, e nemmeno da quella scena indimenticabile del *Fuoco*, in cui Stelio Effrena insegue nella notte ventosa e finalmente ghermisce, « immortale nel suo spirito e nel mondo », la melodia che come un lungo brivido attraverserà tutta la sua tragedia. Lo deduciamo dalle tragedie stesse d'annunziane, che spesso danno veramente l'angoscia d'una musica che sia sempre in procinto di erompere vittoriosa e trionfante, e, tuttavia rimanga sempre disperatamente muta, quasi soffocata. Il D'Annunzio non nacque musicista: nacque poeta. Epperò quel tumulto di sentimenti agitantisi nell'anima, egli l'ha saputo esprimere con la parola, fremente e vibrante, sotto un soffio possente di liricità. *Lirici* sono i suoi personaggi, perchè il loro spirito, profondamente commosso dalla passione, qualunque essa sia,

l'odio e l'amore, l'onta e la gloria, ha bisogno di manifestarsi nel canto; poemi *lirici* sono le sue tragedie, perchè in ognuna di esse gli svariatissimi canti si fondono insieme in un unico meraviglioso e amplissimo concento. Ed ecco allora perchè il Poeta, sebbene non ce ne fosse un'assoluta necessità, al di sopra d'ogni pregiudizio letterario, ha scelta per le sue migliori tragedie la forma ritmica del verso. Non «*necessità*» e non «*pregiudizio*», chè infatti i due *Sogni*, la *Gioconda*, la *Gloria*, *Più che l'amore*, e perfino la liricissima *Città morta* sono in prosa; ma certo il ritmo del verso, più vicino alla melodia, che non il ritmo della prosa, è più *conveniente* a quel soffio lirico che s'è detto. L'anima creativa del poeta tendeva alla musica, e, poichè non potè esprimersi nel linguaggio dei suoni, s'espresse in un linguaggio verbale, così regolato, da mantenere, per quanto fosse possibile, oltre l'armonia del verso, il ricordo o l'annunciazione della melodia musicale. — Ed ecco ancora perchè ricorrono con grande abbondanza, in tutte le tragedie, in prosa o in verso, passi che non perderebbero gran che della loro bellezza, staccati che fossero dal testo, come brevi composizioni isolate e indipendenti. Si potrebbero citare diecine e diecine d'esempi: accontentiamoci di qualcuno soltanto.

In prosa. — Dal *Sogno d'un mattino di primavera*:

Io mi son levato all'alba, su la collina, quando le stelle palpitavano ancora nel cielo. Ho veduto, nella valle ancora immersa nell'ombra, il fiume farsi tutto roseo come se l'aurora vi si bagnasse; infinito e intimo come se circondasse e alimentasse l'anima mia. Ho bevuto nel vento gli spiriti ebri di tutte le cose che si rinnovellano e, sotto le mille melodie dei nidi, ho udito il respiro profondo e santo della Madre che nutre i fili d'erba e i nostri pensieri. Tutto il dolore e tutto il desiderio si convertivano entro di me, in una forza indicibilmente alacre e audace. E io incitavo senza tregua il mio cavallo verso una méta che io non sapevo se fosse entro di me o ai confini del mondo. E le figure immobili e fosche della vita trascorsa si coloravano d'un bagliore prodigioso, irriconoscibili come le statue nell'incendio d'un tempio....

Dalla *Città morta*:

« Ah, io lo sapeva, io lo sapeva! Io sapeva bene che tutte le promesse o prima o poi mi sarebbero mantenute. Per ciò ho aspettato, confidando. Ho aspettato che la mia anima giungesse alla perfetta maturità perchè potesse adunarsi in lei la dolcezza suprema. Ho accresciuto con ogni mezzo il suo conoscimento perchè ella sapesse meglio salutare il pregio d'ogni più raro dono. L'ho abbeverata a tutte le fonti, ho versato su lei tutti gli aromi, l'ho impregnata di tutte le essenze, perchè nella sua pienezza ella sentisse più vivamente la sua natura insaziabile. Ed ho aspettato, ho aspettato! E voi siete venuta come una messaggera, voi siete apparsa sul mio cammino nel momento in cui io mi volgeva intorno perplesso, assalito dall'inquietudine per l'indugio che troppo si prolungava....

Da *Più che l'amore*:

Allora ho udito un rumore confuso, che m'ha fatto spavento perchè in sul primo non potevo accorgermi se fosse prossimo o lontano, se fosse nel mio sangue o fuori, di tutta la terra o del

mio destino: ma così eguale che a poco a poco s'è conciliato con la mia pena, prima che i richiami e i lamenti me lo facessero riconoscere. Era una mandra che passava lungo il Tevere, sotto la mia finestra. Curva sul davanzale, son rimasta a guardare quell'onda biancastra che passava passava, cacciata innanzi, chi sa dove, nella notte senza requie. E, come quel movimento continuo mi dava un poco di vertigine, nello sporgermi ho sentito ch'era facile lasciarmi cader giù; e un vóto mi s'è riaperto in mezzo al cuore, di sùbito, un vóto che forse ti parrà triste ma che pure talvolta mi suscitava un gran tumulto di felicità: il desiderio di morire perchè da me ti venisse qualche bene ignoto. Ero lucida tuttavia nell'orrore della strada brutale calpestata dalla mandra lamentevole. « Meglio è sparire, senza sangue, senza strazio », ho pensato. « Il fiume è là. Traverserò la casa a piedi scalzi, scenderò le scale, aprirò la porta, camminerò fino all'argine. » Mi son chinata con un gesto istintivo, e mi sono accorta che i miei piedi erano già nudi e ghiacci. Ma, nel riaffacciarmi per seguire l'ultimo pastore che scompariva verso San Paolo, ho traveduto nel cielo un bagliore d'alba e ho sentito salire dalla mia carne più profonda qualche cosa come un grido senza suono....

Dalla *Gioconda*:

Hai sentito la folata? Guarda, guarda quante rondini sul mare! Sono più di mille: una nuvola viva. Guarda come brillano! Ora partono, vanno a un gran viaggio, in una terra distante; l'ombra cammina su l'acqua con loro; qualche piuma cade; si farà sera: incontreranno le barche in alto mare; vedranno i fuochi, udranno i canti dei marinai: i marinai le guarderanno passare: passeranno rasente alle vele; qualcuna urterà, cadrà sul ponte stanca. Una sera, una nuvola di rondini stanche si abbatterà su una barca come un passo di storni su le paretelle e tutta la ricoprirà. I marinai non le toccheranno.

Non si moveranno, per non spaventarle; non parleranno, per lasciarle dormire. E, come ce ne sarà anche sul ceppo dell'àncora e su la barra del timone, per quella notte la barca andrà alla ventura sotto la luna.

In verso. Dalla *Francesca da Rimini*:

No, non ti sbigottire!
Che mi guardi negli occhi?
Di che male malata sono? Chi,
chi ho veduto?
La vita se ne va,
se ne va come un fiume
che fa rapina e non trova il suo mare;
e il rombo m'impaura ...
Ah tu ora, tu ora
pigliami, cara sorella, tu ora
pigliami, e me con te!
Portami nella stanza
e chiudi la finestra,
e dammi un poco d'ombra,
e dammi un sorso d'acqua,
e ponimi sul tuo piccolo letto,
e con un velo ricoprimi, e fa
tacere queste grida, fa tacere
queste grida e il tumulto
che ho nell'anima mia!
Fammi silenzio in me,
che riudire io possa
l'ape di maggio
battere sull'imposta e il grido della
rondine, e alcuna
tua paroletta, come
ieri, come in quell'ora
tanto lontana,
allontanata da me con non so
che incantamento..

E tienimi, sorella,
tienimi, e me con te!
E aspettiamo la sera
con la preghiera e il sonno,
sorella; e l'alba aspettiamo, che nasca
la tua stella diana.

Dalla *Figlia di Jorio*:

Laudato Gesù e Maria!
Ma voi madre chiamare non più
m'è dato, non più benedire
m'è dato, chè la bocca è d'inferno,
quella che da voi succhiò il latte,
che da voi le sante orazioni
imparò nel timore di Dio,
e i comandamenti e la legge.
Perchè tanto male v'ho reso?
Volontà di dire m'è dentro;
ma ratterrò la mia bocca.
O la più sventurata di tutte
le donne che hanno nutrito
il suo figlio, che gli hanno cantato
il sonno nella culla e nel grembo,
oh no, non alzate il mio velo,
che non vi comparisca dinanzi
la faccia del peccato tremendo.
Non alzate il velo mio nero.
Io non abbia da voi beveraggio;
perchè poco è quello che soffro,
poco è quello che debbo patire.
Ma scacciatemi ora, con legni
e con pietre, scacciatemi via;
scacciatemi come il mastino
che all'agonia sarà mio compagno,
che mi morderà la mia gola

quando l'anima mia disperata
vi chiamerà mamma mamma
nel sangue del mio moncherino
maledetto entro il sacco d'infamia.

Dalla *Fiaccola sotto il moggio*:

Nulla Edia vuole. Non dimanda sorso
d'acqua il serparo, nè boccon di pane.
Non fa sosta alle soglie. Passa. È frate
del vento. Poco parla.
Sa il fiato suo tenere. Piomba. Ha branca
di nibbio, vista lunga. Piccol segno
gli basta. Perchè triemi il filo d'erba
capisce. Segue la genia che, senza
orme lasciare, fuggesi.
Tutto ch'altri non ode, e quello egli ode,
non con l'orecchio, sì con uno spirito
ch'è dentro lui. Modula un modo solo
sul flauto suo d'osso di cervo; ma
niuno sa quel modo;
lo sa egli e lo seppero i suoi morti.
E dessa è la virtù, e dessa è l'arte.
E d'altro non gli cale
più della pelle che getta la biscia....

Dalla *Nave*:

Cantate un nuovo cantico! Gridate,
navi d'Equilio, navi di Vigilia,
navi d'Ermelo, navi dell'Albense!
Urlate, ciurme! Se il mattone è franto,
io per voi poserò marmo su marmo.
Se pini e abeti furono tagliati,
e voi avrete il legno incorruttibile.

« Città, ti fonderò sopra i miei cedri,
e farò d' oro il colmo de' tuoi tetti;
e farò le tue porte di zaffiro
e tutto il tuo recinto di diaspro;
e ti farò compiutamente bella;
e tu traboccherai di beni; e tutte
le vele e tutti i remi e i naviganti
saranno in te per trafficar con te,
ricchi per te, attoniti di te;
e tu possederai gli estrani; e tu
in ogni porto avrai la reggia tua,
nel Mar Latino ed oltre le Colonne;
e per sempre sarai glorificata
sopra ogni flutto, entro ogni gorgo, verso
ogni vento » ....

Da *Fedra*:

Non io
ti sono madre. Non mi sei tu figlio,
no. Mescolato di sangue non sei
con Fedra. Ma il tuo sangue è contra il mio,
nemico, vena contro vena. Ah no,
non d'amore materno t'amo. Inferma,
sono inferma di te,
sono insonne di te,
disperata di te che vivi mentre
io non vivo nè muoio,
nè ho tregua nel sonno,
nè ho tregua nel pianto,
nè ho bevanda alcuna che m'abbeveri,
nè ho farmaco alcuno che mi plachi,
ma tutta me consumo in ogni lacrima,
tutta l'anima spiro in ogni anelito;
e mi rinnovo come una immortale
nel mio supplizio io sola,

io che non sono dea ma consanguinea
degli Implacabili, o tu che non m'ami,
tu pari a un nume, Ippolito!...

Abbiamo scelto a caso, tanto per portare qualche esempio in sussidio alla nostra affermazione, molto fidando nella conoscenza che delle tragedie d'annunziane hanno i nostri lettori e soprattutto nell'evidenza indiscutibile della tesi. Direi quasi che d'esempi non vi fosse bisogno. Basta sfogliare una qualsiasi delle opere tragiche del D'Annunzio e leggere qua e là una pagina qualunque, per accorgersi subito della gran fiamma splendidamente ruggente che vi arde, del gran vento che impetuosamente vi soffia.

III.

Ed ora, finalmente, cerchiamo di risolvere il problema del *tragico d'annunziano*.

Giova subito avvertire che, se Aristotele intese dare una vera e completa definizione della *tragicità* in generale, riducendola ne' suoi due elementi: il terribile e il compassionevole (φοβερὸν καὶ ἐλεεινόν); certo fece un'analisi *psicologica* geniale; ma, come tutti gli altri filosofi che dopo di lui s'occuparono dello stesso problema, disse necessariamente una cosa molto vaga, la quale

spiega abbastanza bene la tragicità della *tragedia greca*, ma che non può determinare ugualmente bene quella di molte altre tragedie. Già gli stessi componimenti letterarî che vanno sotto il nome di tragedie, hanno talvolta di simile soltanto il nome o la forma esteriore, mentre lo spirito è decisamente diverso: tanta maggior varietà quindi di tragicità si dovrà segnalare, se, dal genere letterario *tragedia*, passeremo, com'è giusto, ad ogni manifestazione letteraria.

Pur ammettendo che elementi della *tragicità* sieno i due scoperti da Aristotele, resta sempre a vedere, per ogni singola opera d'ispirazione tragica, da che fonte precisamente sgorghino il terrore e la compassione, e perciò quali speciali sfumature presentino; come inoltre si fondano insieme, e insomma, quale composto si generi in tal modo. Non basta dunque affermare semplicemente che un' opera è tragica: occorre determinare subito ed esattamente in che consista nel caso particolare. — Ma ciò che bisogna soprattutto tener presente è che il tragico vero e proprio, sotto qualsiasi forma appaia, non può assolutamente consistere in atti esteriori, come sarebbero duelli, assassinî, violenze, ecc., bensì deve essere interiore, deve risiedere nello spirito dei personaggi. — Un vagabondo aggredisce per la strada un signore e l'ammazza per derubarlo. Questo fatto, riprodotto esattamente sulla scena, costituirebbe una *tragedia*? — No, certamente: quell' azione drammatica incuterebbe probabilmente nell'animo

dello spettatore il più vivo terrore e la più sincera pietà per la vittima; e tuttavia, non procurerebbe una vera sensazione tragica: anche Aristotele indirettamente l'avvertì quando richiese per condizione necessaria la *catarsi* delle passioni. Gli è che l'atto materiale violento e sanguinario, se per lo più—non sempre — fa parte dell'azione tragica, di cui per solito costituisce l'epilogo risolutivo; non ne è affatto l' essenza. Esso è un'estrinsecazione, una proiezione nella realtà sensibile, un effetto insomma di uno speciale stato d'animo: l'essenziale del tragico sta appunto in questo stato psicologico.

Orbene, se il poeta deve esprimerci l'interno delle anime, cioè la catena delle cause interne che produssero un dato effetto esterno; anche il trageda deve rappresentarci l'intimo delle anime tragicamente pazienti, vale a dire sofferenti per qualche cosa non di lieve momento, ma di grande importanza, non superficiale, ma profonda, non particolare, ma universale. Senza perciò cadere nel simbolico, ben s'intende. Il poeta tragico, come qualsiasi altro artista, deve rappresentarci il concreto, il particolare; ma sarà tanto più grande, quanto più acutamente e profondamente avrà saputo scrutare in quel frammento di realtà, così da scoprirvi le leggi eterne che governano tutta la realtà. — Leggi *eterne* e però *necessarie*. Quali? — Certo leggi di dolore. La gioia è labile, momentanea, superficiale; il dolore rimane eterno, implacabile, profondo. Da Era-

clito a Schopenhauer, da Pindaro a Leopardi, non v'è filosofo o poeta, che non abbia sentita più o meno vivamente questa verità. Ma non tutti naturalmente l'interpretano allo stesso modo: ogni età ed ogni poeta ha una maniera speciale d'intenderla e rappresentarla. Dal che consegue la diversità del tragico nel tempo e nello spazio. « È degno di nota — osserva Schopenhauer — e merita tutta la nostra attenzione il fatto che lo scopo di ogni elevata forma di poesia è la riproduzione del lato più tristo della natura umana, il dolore più atroce, le torture che affliggono l'uomo, il trionfo d'ogni bruttura, l'ironica signoria del caso, il fatale soccombere del giusto e dell'innocente: in ciò è un'importante caratteristica delle organizzazioni del mondo e della vita ».... Ebbene, se tale è lo scopo d'ogni elevata poesia, resta indubitabile che la poesia tragica, in particolare, assume speciali e differenti caratteri secondo la varia concezione, o meglio, secondo il vario sentimento che del dolore mondiale umano hanno i poeti tragici. Determinare dunque questo sentimento, vuol dire insieme stabilire la speciale tragicità del poeta.

In che consiste — domandiamoci di nuovo — la tragicità d'annunziana?

Il nostro Poeta non riconosce nè sente la Divinità, come regolatrice dell'universo e dell'umanità. Per lui, *natura* e *uomo* seguono, e non possono non seguire, certe loro leggi intrinseche, in assoluta indipendenza dal divino; l' uomo, in particolare, opera non per ispirazione d'un potere superiore, ma unicamente per forza interna. In tal modo, il poeta elimina assolutamente e il *Fato* pagano e la *Provvidenza* cristiana: anzi, secondo la sua speciale visione poetica, l'uomo non agisce nemmeno secondo leggi morali imposte da collettività; anche se le riconosce, in buona o in mala fede, le rinnega alla prima occasione, più o meno violentemente e coscientemente, come qualche cosa di artificiosamente imposto per scopi pratici e non sinceramente e naturalmente accettato. Così, il poeta elimina anche l'imperativo categorico del *Dovere*. Qual'è dunque la forza ultrapossente, che nella tragedia d'annunziana tiene il luogo del *Fato*, della *Provvidenza*, del *Dovere*? Indirettamente l'abbiamo già detto: è la *passione* nella sua forma meno complicata e più elementare; è *l'istinto* animale, avente uno speciale colorito per la presenza d'una fiammella tenuissima spirituale. Come infatti il D'Annunzio non vede nella storia dell'umanità l'estrinsecazione e la realizzazione d'una Volontà divina, agente per certi suoi fini imperscrutabili, terribili e adorabili; e neppure la storia dello Spirito umano; ma invece vi riconosce la manifestazione sostanzialmente uniforme, apparentemente svariatissima, degli appetiti umani, sempre incoercibili, e tuttavia più o meno simulati, per illusione o malizia, sotto etichette di moralità; così, l'*umanità* della sua tragedia, quale parte ed anzi essenziale condensazione di quella universale, si mostra patentemente

e violentemente animata, dagl'istinti più selvaggi ed incomposti, contro cui va miseramente a naufragare ogni tentativo d'idea o di sentimento civile. Ciò che insomma appare a frammenti e velatamente nella realtà moderna, è ricostruito nella sua integrità ed evidenza dalla mente sintetizzatrice del poeta, che per non cadere nell'astrazione, dovette necessariamente rappresentarlo in individui contemporanei «delinquenti», e preferibilmente in esseri normali d'altre età, quando lo sfrenamento dell'istinto fosse più verosimile. Ad ogni modo, la tragedia d'annunziana vuole essere, ed è di fatto, l'esaltazione dell'istinto umano invincibile, che di quella dev'essere perciò considerato il grande protagonista. «Hai tu mai veduto, in qualche istante, l'Universo intero dinanzi a te come una testa umana? Io sì, mille volte. Ah, reciderla come colui che recise d'un colpo la testa di Medusa, e tenerla sospesa dinanzi alla folla, da un palco, perchè essa non la dimentichi mai più! Non hai tu mai pensato che una grande tragedia potrebbe somigliare al gesto di Perseo?» (*Fuoco*, p. 295). Queste parole di *Stelio Effrena*, interpretate con una certa libertà, mentre ci servono magnificamente a significare quel carattere sintetizzatore che rilevammo, ci danno, direi quasi, la chiave, per scoprire la vera natura del tragico d'annunziano. Sostituite infatti *Umanità* ad *Universo*, e tutto vi parrà chiaro: capirete cioè che la tragedia del D'Annunzio vuole essere — com'è veramente — la rappresentazione

dell'umanità, nei suoi caratteri più fondamentali ed essenziali, e che la sua tragicità deve scaturire immediatamente dalla visione di tale umanità. Questo Poeta eccezionale non s'esalta pensando alla parte più nobile ed alta dell'anima umana, che comunemente ci riempie d'orgoglio e di superbia: la rinnega anzi, sinceramente; anche quando, sforzando la sua natura, vorrebbe farci credere il contrario con l'artificio magnifico del suo sapientissimo periodo. E ci dice, con voce che non squilla limpida, ma suona stranamente torbida: «Dunque, voi credete sul serio all'Ideale, alla virtù immacolata, all'eroe benefattore?—Credete veramente alla potenza del costume, della morale, del dovere?... Certo, nella migliore delle ipotesi, siete degli illusi, che vi siete foggiata l'umanità secondo pietosi schemi del vostro cervello, e, così deformata, la celebrate in buona fede. *Fingitis et creditis ipsi....* Disingannatevi: toglietevi la maschera che vi siete imposta a vicenda; guardatevi finalmente nello specchio che vi presento; miratevi nella mia tragedia!»... E noi guardiamo. Qui è un pastore, che per amore d'una sconosciuta vagabonda abbandona la sposa e la famiglia, e poi ammazza il padre; là un archeologo in preda a una passione incestuosa, che lo trascina al fraticidio; più in là, un conduttore di popolo, che per lussuria s'accascia a poco a poco fino alla viltà e all'abbiezione; più in là ancora sono due amanti, che per passione tradiscono, l'una lo sposo, l'altro il fratello, e vanno

incontro alla morte.... E poi un esploratore, che per un insonne desiderio di lotta e d'imperio, abbandona l'amata e commette un assassinio brigantesco; un tribuno, che per lussuria s'avvilisce ed ammazza il fratello, nè si sente completamente libero e sicuro, se non quando ha costretta la donna a morire; una regina, che per passione incestuosa va contro le leggi divine ed umane: bestemmia gli dei, ammazza un innocente, calunnia, provoca la morte dell' amata.... « Vedete? — continua torbido il nostro Poeta — Vedete? Tutti quegli istinti, quegli impulsi, quei desideri, che solete a parole così altamente disprezzare, sono i più veri e sicuri fattori delle azioni umane. Contro di essi non vale forza di religione, di legge, di costume: tutto crolla miseramente, come qualche cosa di artificioso e posticcio sotto l'imperversare d'un turbine.... Ebbene voi, uomini civili del ventesimo secolo, siete della stessa natura di quelli che vi presento: più o meno coscientemente, più o meno violentemente, più o meno sinceramente, voi agite allo stesso modo. Siete dei bruti: i miei personaggi sono le vostre immagini stesse! ».... Torniamo a guardare — e inorridiamo. Ci pare a un tratto, per magica potenza, che il Poeta abbia ragione: che le nostre idealità sieno vane lustre puerili, che le nostre virtù sieno vili ipocrisie, che tutta la nostra morale sia una solenne mascherata. Ci pare che la civiltà abbia soltanto resa più minuziosamente comoda la vita, e aggiunta qualche particella di

conoscenza di più; ma abbia lasciata intatta la nostra coscienza con gli stessi appetiti del selvaggio, dal quale pensavamo fossimo ormai tanto radicalmente differenti.... E allora il bellissimo e dolcissimo viso della donna che ci ricreava, si trasforma. Gli occhi sereni s' incupiscono e s' iniettano di sangue; le gote molli e rosee s'incavano, s' irrigidiscono, impallidiscono; le labbra rosee e sorridenti s'illividiscono e si contraggono; le chiome dolcemente ondeggianti si raggricciano, si torcono, diventano velenosi serpentelli.... Ecco, ci appare l'orribile figura della Medusa: la *verità*! E un brivido di terrore ci sale dietro le spalle, come una punta di spada....

Tale, secondo noi, la natura del tragico d'annunziano. Esso consiste nell'abbattimento dell'illusione *civile*, e nel riconoscimento d'una potenza, contro cui tutto inevitabilmente è condannato ad infrangersi: l'*istinto*. Consiste in un terrore tale, quale proveremmo se, specchiandoci, ci vedessimo un giorno, all'improvviso, d'aspetto ferino.... Col quale sentimento s'accoppia non tanto la *compassione*, quanto lo *stupore* per le immani catastrofi, procurate dall'invincibile potenza. Non compassione, giacchè nelle vittime non vediamo esaltate le potenze spirituali più degne, ma anzi sfrenate le meno nobili e spirituali. Onde manca una viva e feconda simpatia, per cui, se forti, li ammireremmo, se deboli, li ameremmo, e, in entrambi i casi, ne parteciperemmo volentieri l'ebbrezza della vittoria, l'angoscia della sconfitta e le diu-

turne sofferenze. Però, stupore insieme con orrore, sì certamente: chè tale è il sentimento spontaneo che sorge dinanzi ad uomini perdutamente invasati da una passione, contro la quale è inutile ogni resistenza, ogni sforzo. Noi ci stupiamo d'una violenza, che non avremmo sospettata così grande.

E allora, se è così come diciamo, capite l'enorme differenza fra la natura d'una tale tragicità e quella d'ogni altra. Comprendete, per un esempio, l'abisso che separa la tragicità d'annunziana da quella del dramma greco, del cui spirito il Poeta crede sinceramente che sia imbevuta l'opera sua teatrale. Veramente le due tragicità sono agli opposti poli!

Il terrore che incute il dramma greco, è sacro: è il terrore dell'Ignoto. Esso si ritrova in tutti i popoli, sotto forme più o meno alte, secondo il loro grado d'evoluzione intellettuale; ma si mostra in modo evidentissimo presso il popolo greco, atto, come nessun'altro, alla speculazione teorica oltre che artistica. Il problema del male si dovette certo imporre in modo specialissimo alle menti dei Greci, che lo sentirono profondamente, tanto da rifletterne il senso in tutti i loro canti più sublimi. Gli uomini soffrivano: anche gli dei avevano i loro dolori.... Per quale causa? Per quale fine?... Mistero. Certo v'era una forza, ignota nella sua essenza e natura, superiore agli uomini e agli dei, incomprensibile, imperscrutabile, terribile. E i Greci, anteriori a So-

crate l'ott[illegible]ista, la chiamarono *Anánke*, le diedero quasi un[illegible]lividualità, quasi una personalità, e, poichè c[illegible]o la sua mostruosa tirannia nessuna forza sar[illegible]e valsa, se ne rassegnarono, pensando ch[illegible] sua ingiustizia non conosceva limiti, s'es[illegible]itava su tutti, uomini, re, eroi, dei, sicchè si [illegible]olveva in una specie di giustizia egualiatrice. [illegible]el popolo equilibratissimo seppe così sfuggire [illegible]orrore del mistero, e trasmutare la disperazi[illegible] in una serenità di tristezza, alleviata dalla spl[illegible]lida visione dell'arte e dall' intensità della vita [illegible]ttiva. — Orbene, questo dramma intimo dell'[illegible]nima greca ha un magnifico riflesso nella tra[illegible]lia di Eschilo e di Sofocle; la quale rappresen[illegible] le inaudite sofferenze di Eroi, che molto pe[illegible]rono contro leggi umane o divine, coscienter[illegible]nte o incoscientemente, ad ogni modo, per la vol[illegible]tà rigida del Fato sovrumano ed inumano. L'i[illegible]pressione tragica che si traeva da tale visione do[illegible]va necessariamente essere soprattutto di *terrore* [illegible]so quella potenza invisibile e pur sempre prese[illegible], che ogni cosa sconvolgeva, implacabile. Solo [illegible] divina bellezza dell'arte molteplice riusciva [illegible]comporre il terrore, in una commozione pro[illegible]da, non tumultuosa. — Ma col terrore, di caratt[illegible] sacro, si accoppiava, per produrre il *tragico*, [illegible] *compassione*, di carattere eminentemente u[illegible]o, come quella che si dirigeva a delle *vittime* d[illegible] Fato, a dei colpevoli *irresponsabili*. *Serse*, ac[illegible]to dal furore che il Fato gli ha ispirato, disp[illegible]zza le leggi divine, e va contro la li-

bertà dei Greci. Di chi la vera colpa? Del Fato. Eppure, questo stesso rovinerà disastrosamente il Re persiano, per vendicarne il furore ingiusto.... Poteva lo spettatore, non compassionare quella vittima innocente?

Ora ripensiamo alla tragicità del dramma d'annunziano. Essa, s'è già detto, ha per elemento costitutivo l'orrore; ma questo non ha nulla di misterioso e religioso, nulla di trascendentale e metafisico: al contrario, esso scaturisce dalla visione dell'animalità, che, ad onta di tutto, sentiamo ancora viva nell'oscura profondità del nostro essere, realtà agente in noi stessi, conosciuta da noi stessi, e appunto terribile perchè da noi troppo conosciuta. D'altra parte, l'altro elemento della tragicità greca, la compassione, manca del tutto in quella d'annunziana, o almeno non ha affatto il carattere di vivace e calda simpatia, ch'è nella prima. Le vittime della tragedia moderna ci fanno quasi l'impressione dei delinquenti reali. Pensando che i delinquenti stessi sono vittime d'un mostro prepotente che guida irresistibile la loro mano, ne sentiamo pietà: ma non piangiamo, non simpatizziamo con loro, non li abbracceremmo.... Il mostro ci spaventa e ci allontana.

E a ciò bisogna aggiungere come la torbidezza della tragicità d'annunziana contrasti profondamente con la limpidezza cristallina di quella antica. L'eroe tragico greco infatti, anche quando è invasato dal più terribile furore o dolore, mantiene sempre un'elevata nobiltà d'espressioni e di gesti. Pensate a *Prometeo* incatenato sulle rocce del Caucaso, invocante il divino etere, il sole, il mare, la terra e i fiumi a testimonianza del suo patire ingiusto; o a *Edipo*, quando, ormai consapevole dell'orribile verità, si presenta con gli occhi strappati, e saluta per l'ultima volta le sue figliolette.... Si sente subito come il poeta abbia mirato il suo personaggio con occhio infinitamente triste, ma tuttavia limpido e sereno.—Non così nella tragedia moderna. Qui l'eroe, poichè agisce sotto l'impulso vario ed irregolare dell'istinto, non può sempre mantenersi ad un grado elevato di nobiltà: anzi ci riesce rarissimamente. Per solito, è scomposto, irregolare, frenetico nella parola e nel gesto. Pensate al *Marco Gratico* del secondo episodio, quando vitupera il fratello e duella con lui, e al Marco del terzo, quando sceglie la ciurma della sua nave nuova. Pensate a *Fedra* che prega, minaccia, blandisce, vitupera, accusa, dolce e terribile, sanguinaria e soave.... C'è, in questi come in molti altri personaggi, qualche cosa di torbido, che manca in quelli greci, ardenti ciascuno d'una sua fiamma pura ed incontaminata. Si direbbe che un'ombra incupisca le figure del dramma d'annunziano.... — Quest'ombra è nella coscienza del Poeta. Inutilmente, con teorie etiche prese in prestito, egli cerca, di giustificare, anzi di esaltare l'istinto, come la forza più degna dell'uomo; inutilmente cerca di dare alle parole e agli atti delle sue creature poetiche un altissimo valore sim-

bolico-morale. Le teorie, se hanno presa nel suo cervello, non l'hanno nella profondità della sua coscienza. Onde, se il poeta, intimamente e profondamente *barbarico*, sarebbe stato, in altro tempo e in altra società, meravigliosamente felice, e avrebbe creati personaggi agenti in tutto il rigoglio delle loro forze libere e illimitate; nella nostra società, nel nostro tempo, invece, egli sente turbata la sua felicità di selvaggio e conturbata la sua sincera attività creativa. Tutta la morale che vige, tutti i valori spirituali che la grande maggioranza indiscutibilmente preferisce, rinnegati dal Poeta, si vendicano, lasciando la loro ombra nella sua intima coscienza, e però nelle creature poetiche, che con quella comunicano quasi per cordone ombelicale. Ne nasce un dissidio insanabile, che, se in *Leonardo* della *Città morta* è recisamente determinato e cosciente, si presenta invece, nella maggior parte dei casi, indistinto e incosciente, e nonostante, rivelantesi attraverso l'*intonazione* torbida dell'espressione. Pensate a *Francesca*, ad *Aligi*, a *Marco Gratico*...: in loro è sempre l'ombra del rimorso. — Quest'ombra s'allunga dai personaggi all'anima degli spettatori, i quali sono presi, come quelli, da un'angoscia chiusa e segreta....

In tal modo, dopo esserci diffusi sulle sostanziali differenze che sono tra la tragicità greca e quella d'annunziana; ci pare inutile insistere sulle altre, intercedenti fra lo spirito tragico del D'Annunzio e quello di altri grandi poeti. Basta conoscere questi, perchè quello ne appaia subito, in tutta l'evidenza, assolutamente diverso e indipendente. E del resto, non s'è già detto che l'originalità più fondamentale della tragedia del nostro Poeta consiste nell'aver sostituito, quale protagonista ideale, l'*Istinto* al *Fato*, alla *Provvidenza*, al *Dovere*? E i più grandi Teatri non si possono distinguere appunto secondo codesti tre ultimi predicati?

Del Fato abbiamo parlato. — In quanto alla *Provvidenza*, essa si mostra, più o meno ingenuamente e direttamente, nei misteri francesi, nei drammi religiosi del Calderon, nelle tragedie di Shakespeare e Manzoni. In queste opere i personaggi hanno il libero arbitrio, ma le loro azioni autonome sono tali, da concorrere a certi effetti voluti dalla Provvidenza. Ciò che Heine acutamente nota in *Donne e fanciulle di Shakespeare*, riguardo al *Destino* del Poeta inglese, può estendersi, ragionevolmente agli altri tragedi *cristiani*: « L'idea del destino in Shakespeare è diversa da quella degli antichi, nello stesso modo che le donne profetiche, che nelle antiche leggende nordiche vanno incontro a Macbeth predicendogli la corona, sono diverse da quella congrega di streghe che ci si presenta nella tragedia shakespeariana. Quelle donne maravigliose nell'antica leggenda nordica sono evidentemente Walkirie, terribili dee dell'aria, che, aggirandosi pei campi di battaglia, decidono della vittoria o della sconfitta, e devonsi considerare

come le vere arbitre dell'umano destino: poichè questo nel Nord guerresco dipendeva infine dall'esito delle tenzoni. Shakespeare le mutò in istreghe apportatrici di sventura, le spogliò di tutte le terribili grazie della magia nordica, ne fece dei mostri ermafroditi, che sanno fare un baccano infernale, e bollono nella pentola le sventure per maligno piacere del danno, o per comando dell'inferno; sono le serve del Male, e chi si lascia ingannare dai loro detti, va in perdizione corpo ed anima. Shakespeare ha dunque tradotto cristianamente le antiche dee pagane del destino coi loro venerandi incantesimi, e la rovina del suo eroe non è quindi qualcosa di necessario e di predestinato, di fermamente immutabile come l'antico fato; non è che la conseguenza di quelle lusinghe infernali che involgono il cuore umano nelle reti più sottili: Macbeth soggiace alla potenza di Satana, dell'ente maligno ». — Il tragico emana perciò dalla visione di anime che perdono la loro salute, trascinate a poco a poco al male, e di anime buone che ingiustamente soffrono per colpa delle prime. Orrore e compassione si mescolano insieme per essere poi ambedue superati dal sentimento di alta giustizia, che in fine la Provvidenza solennemente reintegra. Il senso di benessere morale, che se ne ritrae, tempera perciò l'impressione tragica complessiva, e ricompone l'equilibrio di coscienza, interrotto durante gli avvenimenti. Nei *misteri* francesi, la visione ideale o sensibile del Paradiso,

premio sicuro e grande del martirio, rendeva sopportabili le atrocità, a cui i Santi rappresentati venivano sottoposti; d'altra parte, la visione dell'Inferno, eterno castigo dei martirizzanti, soddisfaceva al desiderio di vendetta, eccitato da quelle atrocità. Questa visione è puramente ideale in Calderon e Manzoni, ma sempre presente, sicchè, per esempio, il *Magico prodigioso*, *Ermengarda*, il *Conte di Carmagnola*, accolgono la morte, sebbene terribilmente ingiusta, con serenità e quasi con dolcezza. Questa visione è ancor più ideale e indiretta in Shakespeare, poichè qui, più che un Dio confessionale, domina il sentimento della giustizia divina, la quale, se permette la rovina dei buoni, perseguita tuttavia i cattivi con le unghie instancabili del rimorso, e alla fine li abbatte inesorabilmente. *Macbeth* uccide il Re e prende il suo posto. Ma il rimorso l'angoscia sempre più: a poco a poco il potere gli sfugge dalle mani, finchè è detronizzato ed ucciso. Nelle milizie di *Macduff*, come in quelle di *Fortebraccio* dell'*Amleto*, riconosciamo la Provvidenza, che ristabilisce l'ordine della giustizia dove è stato distrutto. In questi casi dunque il tragico porta in se stesso il germe della consolazione.

Presso altri tragedi, quali Corneille e Ibsen, protagonista è invece il *Dovere*, concepito inflessibile come il Fato, sebbene, naturalmente assai diverso da questo: chè esso rappresenta un ideale coscientemente accettato, magari anche con entusiasmo abbracciato, come regola di con-

dotta. Certo il Dovere secondo Corneille è radicalmente diverso da quello secondo Ibsen; per l'uno, esso si riduce, più o meno, al *sentimento d'onore*, alquanto spagnolesco e secentesco (vedi, per esempio, il *Cid*); per l'altro, è l'*assoluto metafisico*, superiore a ogni morale corrente (vedi, per esempio, *Brand*). Ma tanto nel *Cid* quanto nel *Brand* ciò che spinge ad agire i protagonisti, è pur sempre il Dovere; e appunto dal contrasto di questo con affetti e sentimenti profondi, scaturisce la commozione tragica. La quale, se non è, in tal caso, propriamente alleviata da visioni ultramondane, non può tuttavia avvilire l'animo dello spettatore; l'esalta anzi nobilissimamente. Lo spettacolo dell'ideale che combatte contro tutto ciò che vorrebbe intaccarlo e diminuirlo, è sempre edificante; e i suoi sublimi cavalieri c'inducono, piuttosto che alla commiserazione, all'ammirazione ardentissima; piuttosto che allo sconforto, alla purificazione spirituale. In verità questi eroi che muoiono non sono dei vinti, ma dei vincitori.

Che cosa ha dunque di comune con le tragicità precedenti — ripetiamo — quella del dramma d'annunziano? Un abisso le divide: quello stesso ch'è fra Dio e l'uomo, fra lo spirito e la materia.

Che dire infine del paragone, che s'è fatto fra la tragedia d'annunziana e quella erudita cinquecentesca?

Le ragioni, che dovrebbero suffragarlo sono due. Prima: l'una e l'altra tragedia sono imitazioni antiche. Seconda: entrambe rappresentano fatti lussuriosi, crudeli, sanguinosi: delitti ed incesti. Intanto, ognun vede il sofisma che si cela nella prima argomentazione. In matematica è una assioma che due quantità eguali a una terza siano uguali fra loro; in arte è un errore che due opere imitanti una terza *debbano* essere consimili. L'*Ifigenia* di Goethe, non ha niente che vedere — mi pare — con qualsiasi altra *Ifigenia* italiana del Cinquecento. In ogni opera d'arte ciò che conta sopra tutto è lo spirito nuovo che il poeta soffia ne' suoi modelli, dando loro una vita diversa. E questo bisogna specialmente considerare, quando si voglion fare dei paragoni esatti. — In quanto alla seconda ragione, essa è ben poco persuasiva. Certo, nell'uno e nell'altro Teatro ci sono omicidî, violenze, atti lussuriosi... le apparenze sono le stesse; ma soltanto le apparenze. Quei bravi scrittori di tragedie in latino o in volgare, dall'*Eccerinis* all'*Orbecche*, non erano che puri letterati, senza soffio di poesia, senza spirito tragico. Erano dei semplici imitatori, freddi e vuoti, che, per quanto ammirassero e venerassero i loro modelli, non ne *comprendevano* le vere bellezze; soprattutto non le *sentivano*. Per loro, fare una tragedia voleva dire principalmente superare una difficoltà d'ordine *tecnico*: l'ispirazione, la creazione vera e propria, non c'entrava per nulla. L'imitazione era così pedissequa e stolta, che, in

moltissimi casi, erano introdotti nell'azione gli stessi iddii pagani; ad ogni modo, il *Fato*, concepito proprio classicamente, veniva infallantemente rievocato. Ben lungi dal possedere un'anima tragica, quei letteratissimi scambiarono per tragico l'*atroce*, e fecero quasi a gara nell'inventare fatti ripugnanti: ripugnanti specialmente perchè non spiegati psicologicamente, non presentati come logiche e fatali conseguenze di speciali stati d'animo. Direi anzi addirittura ridicoli, come quelli ch'erano compiuti crudelissimi da pupattole, da automi, aventi guasti gli stessi meccanismi.

Non così, certo, la tragedia d'annunziana, emanazione spontanea d'uno spirito veramente tragico, mondo compatto e unitario, in cui l'individuo s'accorda con l'ambiente, l'ambiente con l'individuo, e la vita, mossa e diretta da una forza che sappiamo reale e terribile, circola magnificamente, creando e distruggendo. Le *personae* non sono automi: agiscono secondo il ritmo di vita interna, che in ciascuna di esse ha immesso il poeta, sicchè, se violentano, se uccidono, se amano incestuosamente, ne comprendiamo e sentiamo la profonda necessità. In questa tragedia non c'è l'atroce, ma il terribile; non il grottesco, ma il tragico. La differenza non potrebbe essere più grande e sostanziale.

CAPITOLO QUINTO

LA BELLEZZA SENSIBILE DELLA TRAGEDIA D'ANNUNZIANA

I.

Ormai, dopo la lunga analisi precedente, per cui possiamo dire di *conoscere* sufficientemente le caratteristiche intime della tragedia d'annunziana — la *psicologia*, il *soffio lirico*, la *tragicità* — siamo anche in grado di *sentirne* profondamente la bellezza. Bellezza *esteriore*, qualcuno dirà, quella che stiamo per indicare... Ed errerà decisamente se voglia con ciò significare bellezza posticcia, quasi bell'abito su *mannequin*: l'abito è su persona viva, e le si attaglia perfettamente. Anzi, è qualche cosa di più che un *abito*, in cui rimane sempre il concetto dell'esteriorità: è la carne sana, la pelle lucente di quell'organismo, la cui interna costituzione e l'anima si sono conosciute e dedescritte. È insomma la proiezione all'esterno della bellezza interna; conosciuta la quale, si può

assai più facilmente comprendere ed ammirare l'altra bellezza, più propriamente sensibile. Dico *sensibile*, perchè non bisogna dimenticare che il dramma è solitamente fatto per essere visto e udito; ma tale non è necessariamente, perchè con la semplice lettura si possono facilmente immaginare e lo spettacolo e la recitazione. Ad ogni modo, ci è lecito subito affermare che la tragedia del D'Annunzio, oltre altri pregi grandissimi, ha pur quello di costituire veramente la gioia degli occhi e delle orecchie. Il poeta possiede un senso così raffinato e profondo del colore, della plastica, dell'armonia, da sembrare talvolta, nello stesso tempo, poeta, pittore, scultore, musicista: — prova di più, questa, se pur ve ne fosse bisogno, dell'intima unità delle arti e della falsità estetica dei presunti limiti di esse. Osserviamo dunque attentamente quelle scene; ascoltiamo religiosamente quei versi.

II.

«... C'est dans le rêve que, suivant l'expression de Lucrèce, les splendides images des dieux se manifestèrent pour la première fois à l'âme des hommes, c'est dans le rêve que le grand sculpteur perçut les proportions divines des creatures surhumaines, et le poète hellène, interrogé sur les secrets créateurs de son art, eût evoqué lui aussi

le souvenir du rêve et répondu comme Hans Sachs dans les *Maîtres Chanteurs*:

« Ami, l'ouvrage véritable du poète
Est de noter et de traduire ses rêves.
Croyez-moi, l'illusion la plus sûre de l'homme
S'epanouit pour lui dans le rêve;
Tout l'art des vers et du poète
N'est que l'expression de la vérité du rêve...»

(Nietzsche — *Op. cit.*; *trad. cit.*)

Verissimo. Fra l'arte e il sogno esiste un'indubitabile correlazione, sebbene non esattamente determinabile nei suoi particolari; soprattutto per questo: tanto l'una quanto l'altro procurano visioni di vita reale, le quali tuttavia di questa non sono che più o meno vivi ricordi, e cioè non hanno realtà se non nel nostro cervello. Più propriamente, *ricordo* l'arte, perchè voluta; *reminiscenza* il sogno, perchè involontario; ambedue concordano nel dare l'*illusione* della vita, sebbene d'una vita limitata in certi confini vaghi e indeterminati, e immersa in un'atmosfera direi quasi tremolante per un fluido indefinibile che ogni cosa circonda. La quale simiglianza è tanto vera, che comunemente gli artisti si soglion chiamare *sognatori*, e, quel che più vale, certe speciali composizioni poetiche hanno il nome, in qualsiasi letteratura, di *visione* o *sogno*. Certo,

una differenza sostanziale c'è, e grandissima: chè per vero, mentre l'arte è fantasia, il sogno è immaginazione; cioè, mentre l'una consiste in un complesso d'immagini, ordinate secondo leggi ben determinate di superior ordine ideale; l'altro consiste in una serie d'immagini, a vicenda evocantisi per semplice virtù d'associazione meccanica. Ma tale differenza non smentisce affatto le precedenti relazioni. In verità, *sognare* e *poetare* vogliono dire medesimamente vedere la realtà sotto una luce diversa da quella del sole: forse migliore di questa... Ebbene, se il paragone è giusto, posto in tali termini generali, esso acquista un valore ed un significato incomparabilmente maggiori, applicato che sia al caso che ora c'interessa in modo specialissimo: se cioè lo stabiliamo fra la tragedia d'annunziana e il sogno.

Il sogno si svolge liberamente, lento o rapido, luminoso o tenebroso, senza che una vera dialettica lo regoli e guidi: l'immagine segue l'immagine quasi sempre per connessione esteriore, non intima, non logica. — Così è, se ben si rifletta, anche per il dramma del D'Annunzio, sebbene naturalmente ciò debba intendersi con discrezione. In esso infatti, come a suo luogo avvertimmo, manca completamente quello che volgarmente chiamasi *intreccio*: manca una vera e propria progressione di avvenimenti, l'uno conseguenza dell'altro, l'uno svolgimento necessario dell'altro; manca l'azione incalzante; mancano insomma le condizioni, per cui sia eccitato

quello spirito anestetico, anzi antiestetico di curiosità, così comune e purtroppo prevalente nei grandi pubblici teatrali. « Che accadrà? Come andrà a finire?... » Difficilmente queste domande si potrebbero porre per le opere drammatiche d'annunziane. Più o meno, fin dal principio la situazione è posta in tal modo, che appare non arduo prevederne la soluzione. Gli è che il poeta sdegna di lusingare lo spettatore nella sua peggiore tendenza, e vuole sopra tutto indurlo alla profonda comprensione del destino tragico che pesa sui suoi personaggi, e alla splendida visione di veri e propri quadri, belli anche in sè e per sè, direi quasi indipendentemente dall'azione drammatica. Perciò accade che in queste tragedie le scene si susseguano alle scene e gli atti agli atti, non già per forza logica, ma per legge di affinità, quasi proiezioni di maravigliosa lanterna magica, tutte riferentisi a un certo argomento e tuttavia non tali, che l'una richiami di necessità la seguente. Accade, come dicevamo, press'a poco quel che avviene nel sogno. Appunto sotto questo rispetto, non paia esagerato se crediamo che tutte le *tragedie* del D'Annunzio potrebbero opportunamente chiamarsi *« sogni »*, come i due primi lavori: *Sogno d'un mattino di primavera* e *Sogno d'un tramonto d'autunno*; chè invero le stesse caratteristiche di questi si riscontrano in tutta evidenza negli altri successivi. Ad ogni modo, rimane sempre molto significativo il fatto

che proprio con due *Sogni* il poeta abbia iniziata l'opera sua teatrale.

Orbene, reprimiamo ogni spirito di volgare curiosità, sforziamoci a gustare ciascuna parte, non solo in quanto tale, ma anche come unità indipendente; dimentichiamo ogni piccolo e meschino pregiudizio critico; abbandoniamoci alla divina illusione dell'arte... Rincantucciati in un angolo oscuro della platea, obliosi del luogo in cui siamo, del pubblico innumerevole che ci circonda e ci preme, volgiamo lo sguardo limpidissimo al gran quadro, sfolgorante di luci, rinnovantesi ogni tanto nella sempre ferma cornice: ebbri di poesia, ci troviamo nelle migliori condizioni per comprendere la bellezza della visione.

... Ecco, s'alza il sipario per il primo atto della *Francesca da Rimini*.—Appare una corte, contigua a un giardino che brilla di là da una chiusura di marmi traforati; per l'alto ricorre una loggia aerata, donde una scala leggera discende fino alla soglia del giardino chiuso; presso la scala è un'arca bisantina, senza coperchio, riempiuta di terra, dove fiorisce un rosaio vermiglio. Su questo sfondo le *personae* si muovono, in diverso modo atteggiandosi, sì da creare sempre nuovi gruppi di sempre nuovo significato e armonica bellezza. Apre la serie la deliziosa scena del giullare, alle prese con le cinque giovani, belle e motteggevoli donne di Francesca. Sul principio, « si vedono protendersi dalla loggia e discendere giù per la scala, curiose accennando verso il giullare che

porta appesa sul fianco la sua viola e in mano una gonnella vecchia». In fine, all'appressarsi di Messer Ostasio, « il gruppo delle ascoltanti si scioglie. Elle fuggono su per la scala, con risa e strilli; trascorrono per la loggia; scompaiono ».—Segue la scena fra i due messeri Ostasio e Toldo; quindi sopraggiunge Bannino ansante e scapigliato come un fuggiasco. Nasce un iroso diverbio fra i due fratellastri. A un tratto Ostasio trae lo stocco, s'avventa contro Bannino e gli ferisce la guancia. Quegli sviene, cade e arrossa il pavimento d'un rivolo di sangue. In silenzio, torvo, il feritore si china ad osservare il giacente.—Poi la scena si fa deserta. Una schiava compare portando una secchia e una spugna. « Silenziosa discende la scala, a piedi scalzi. Mira le macchie di sangue sul pavimento e si mette a ginocchi per lavarle. S' ode venire dalle stanze alte il canto delle donne mentre la schiava è alla bisogna ». — La scena si ripopola. Escono dalle stanze e passano per la loggia « Francesca e Samaritana, l'una a fianco dell'altra, l'una all'altra cingendo la cintura col braccio. Il coro delle donne le segue portando conocchie dai pennecchi di color variato; ma s'arresta su la loggia luminosa e sta come in una cantoria mentre le due sorelle discendono per la scala alla soglia del verziere ». Passa per il giardino Paolo. Francesca lo vede, e allora « si copre la faccia con ambe le mani; poi si discopre e appare trasfigurata. Discende i primi gradini lentamente, poi con rapidità repen-

tina per gettarsi nelle braccia della sorella che l'attende a piè della scala... Le donne si spargono per la loggia, con le loro vesti svolazzanti, vispe come uccelli in frasca, mentre le alte rócche dai pennecchi adorni passano e ripassano agitate a guisa di faci nella banda cerulea del cielo».—Paolo passa per la seconda volta. «Sospinta dalla sorella, Francesca fa per salire la scala; ma ecco ch'ella vede da presso, di là dalla chiusura, apparire Paolo Malatesta. Ella rimane immobile ed egli si ferma tra gli arbusti; e stanno l'una di contro all'altro, divisi dal cancello, guardandosi senza parola e senza gesto. La schiava è celata nella fronda. Le donne su la loggia si dispongono in corona e i suonatori su i loro strumenti intonano... Francesca si separa dalla sorella e va lentamente verso l'arca. Coglie una grande rosa vermiglia, poi si rivolge; e, di sopra alla chiusura, la offre a Paolo Malatesta. Samaritana a capo chino se ne va su per la scala piangendo. Le donne inghirlandate seguono il canto. Alla inferriata, in fondo, di tra le sbarre, appare Bannino con la guancia fasciata; poi, ritraendosi, batte più colpi alla porta che fu chiusa da Ostasio. Francesca trasale»...

L'atto seguente ha sfondo completamente diverso: una sala a crociera con grandi costole da rilievo e pilastri gagliardi, su due de' quali, nel fondo, gira un arco che nel suo vano, per un breve andito chiuso tra due muraglie, mette alla piazza d'una torre rotonda. Due scale laterali salgono dall'andito; una terza scala, fra le due, scende ai solai sottoposti, passando per una botola. Si scorgono, pel vano dell'arco, i merli quadri di parte guelfa. Armi piccole e grandi ingombrano in gran numero la sala. Un torrigiano, nell'andito, è occupato ad attizzare le legna sotto una caldaia fumante; sulla torre, presso un màngano, un balestriere sta alle vedette. Appare Francesca. Guardatela com'è bella, quando, acceso il pennecchio della roccaffuoco ai tizzi, «la vampa violenta e versicolore crepita in cima della picca ch'ella tiene in pugno come una fiaccola, senza paura»! — Dalla cateratta sale Paolo: ella si ritrae verso la muraglia, «tenendo nella mano il ferro della rócca abbassata fin sul solaio così che quel fuoco le arde ai piedi pericolosamente». La scena, coll'aprirsi delle ostilità, si fa tumultuosa: suono di campane, grida, colpi di quadrella si fondono in un orribile frastuono: qualche balestriere cade esanime... Nondimeno, l'attenzione si concentra su Paolo e Francesca, dinanzi alla bertesca: l'uno mira e scocca con la balestra, come un forsennato; l'altra, col viso sconvolto da un'ambascia crudele e le labbra trascolorate, prega inginocchiata, tenendo tesa nelle mani la fune della bertesca. «Un dardo rasenta il capo di Paolo Malatesta, passandogli attraverso la chioma. Francesca getta un grido, abbandonando la fune; e balza in piedi, prende fra le mani il capo del cognato credendolo trafitto, gli cerca tra i capelli la ferita. Più la sbigottisce il pallore mortale che si sparge sul volto di

lui in quell'atto. La balestra cade a terra ». — La scena si placa con l'apparire di Gianciotto lo zoppo. « Francesca versa il vino e porge la coppa al marito. Paolo è in disparte nell'andito, silenzioso, a vigilare la gente che appresta la botte incendiaria ». Ma s'incupisce subito dopo; chè « Malatestino ferito vien portato su a braccia per la scala della torre, tra fiaccole accese, in sembiante di cadavere. L'ombra si fa più folta »... — Finalmente i due amanti rimangono soli in un'ombra arrossata dal riverbero dei fuochi. Si dicono addio, poichè Paolo deve partire. Questi « va verso la torre ov'è ricominciato il getto delle rócche e delle falariche. La donna, rimasta sola nell'ombra, si fa il segno della croce cadendo su i ginocchi e prostrandosi fino a terra. In fondo, un chiarore più violento illumina il cielo... Le saette incendiarie partono a volo di tra i merli. Le campane suonano a stormo. Le trombe squillano tra la gazzarra nelle vie della città arsa e insanguinata ».

Dalla rozza sala del secondo atto si passa, nel terzo, alla vaghissima camera di Francesca, tutta adorna e scompartita da formelle che portano istoriette del romanzo di Tristano, tra uccelli, fiori, frutti, imprese. Vi sono un letto nascosto da cortine ricchissime, una finestra che guarda l'Adriatico, un coretto per i musici, un leggio con suvvi aperto il libro di Lancillotto, un organo portatile, un liuto, una viola, candelieri di ferro, uno specchio d'argento... La scena è fin

dal principio magnifica, finemente pittorica. « Si vede Francesca dinanzi al libro, in atto di leggere. Le donne sedute su le predelle in tondo trapungono gli orli di un sopralletto, ascoltando l'istoria; e ciascuna porta appeso alla cintura un alberello di vetro pieno di perle minute e di stricche d'oro. Il sole del nascente marzo batte su lo zendado chermisino e ne trae un bagliore diffuso che accende i volti chinati all' opra dell'ago. La schiava è presso al davanzale ed esplora attentamente il cielo ». Seguono, snelle, graziose e gaie, le scene del mercante fiorentino, e dell' astrologo col giullare; poi quella squisitissima della canzone a ballo. « I musici su la tribuna cominciano un preludio. Gli astanti si ritraggono in fondo per lasciar libero lo spazio alla danza. Adonella scioglie il filo d'oro e distribuisce le ghirlande di narcissi alle compagne che s'inghirlandano; e tiene per sè l' una che porta due alette di rondine, segno d' officio singolare. Alda trae da una reticella quattro rondini di legno dipinto che hanno sotto il petto una specie di manico breve, e ne dà una a ciascuna compagna; la quale, atteggiandosi alla danza, la tiene impugnata e sollevata nella sinistra mano. Ma all'Adonella dalla fronte alata dà un sufoletto che imita il garrire della migrante. E, mentre le altre quattro ballano e cantano, costei fa udire ad intervalli, secondo il ritmo, il forte garrito annunziatore della primavera ». — La camera si fa silenziosa e deserta. Rimane Fran-

cesca: entra Paolo. «I due cognati si guardano, nel primo istante, senza trovar parola, entrambi scolorando. Ancora s'odono i suoni lontanare per il palagio. Dalla finestra la camera s'inaura del giorno che declina». Leggono il libro di Lancillotto: «i loro volti pallidi sono chini sul libro, così che le guance quasi si sfiorano». Si baciano: «quando le bocche si disgiungono, Francesca vacilla e s'abbandona sui guanciali».

Diverso ancora è l'ambiente del quarto atto: una sala ottagona con le pietre nude, su cui solo in alto ricorre un fregio di liocorni. In fondo, un finestrone invetriato; nella parete, un usciolo ferrato; in mezzo, una tavola apparecchiata di cibi e di vini. — La prima scena è fra Malatestino e Francesca, interrotta tratto tratto dalle urla del Parcitade prigioniero. Poichè la donna ha orrore di quelle grida disperate, l'altro s'avvia a sgozzarlo. «La donna resta immobile, come se non udisse. Egli raccatta l'arme ed entra nel buio, col suo tacito passo felino, tenendo nella sinistra mano la torcia ardente. Scompare. La piccola porta rimane aperta. Francesca si leva e guarda per entro al vano dileguarsi il bagliore. Subitamente corre alla soglia e chiude, rabbrividendo. L'uscio ferrato stride, nel silenzio». Poco dopo, «appare su la soglia angusta Malatestino tenendo nella sinistra mano la torcia accesa e reggendo, per il cappio d'una legatura di corda, la testa di Montagna avviluppata in un drappo». — Francesca esce: rimangono soli Malatestino e il fratello Gianciotto sopraggiunto. «Gianciotto è cupo in sembianti, e mastica in silenzio, a capo chino, senza inghiottire il boccone, movendo la mascella come il bue che raguma. L'uccisore di Montagna si siede là dov'era seduta Francesca. Il viluppo sanguinoso è immobile sul pavimento. Pel finestrone si vede il sole calare sopra l'Appennino affocando le vette e le nuvole». Malatestino perfidamente insinua la terribile accusa contro Paolo: «Gianciotto lo avviluppa con le braccia, lo serra fra le sue ginocchia armate, gli parla con l'alito contro l'alito». Tramato l'inganno, essi fingono di voler partire per Pesaro. Intorno alla tavola, i due fratelli e Francesca, ciascun d'essi simulando e dissimulando, brindano alla vicendevole prosperità. Gianciotto offre una coppa di vino alla moglie; Francesca toglie un sorso e la passa a Paolo, che beve rovesciando indietro il capo chiomato. «S'ode alla porta destra la voce di Malatestino che spalanca l'uscio e compare già tutto in arme. Giunge squillo di tromba da una corte lontana».

Nell'atto quinto, «riappare la camera adorna, con il letto incortinato, con la tribuna dei musici, col leggio che regge il libro chiuso. Quattro torchi di cera ardono su uno dei candelieri di ferro; due doppieri ardono sul deschetto. Le vetrate della finestra sono aperte alla notte serena. Sul davanzale è il testo del basilisco; e accanto è un piatto dorato, pieno di grappoli d'uva novella. — Si vede Francesca, per mezzo alle cortine disgiunte, supina sul

letto ove s'è distesa senza spogliarsi. Le donne, biancovestite, avvolte il viso di leggiere bende bianche, sono sedute su le predelle basse; e parlano sommessamente per non destare la dama. Presso di loro, su uno scannello, sono poste cinque lampadette d'argento spente ». Le donne s'alzano e formano un gruppo deliziosissimo. « Adonella toglie un bel grappolo dal piatto che è posato sul davanzale; poi torna alla sua predella e tiene sospeso il grappolo mentre le compagne d'intorno cominciano a piluccare ».—Francesca si sveglia, pallida e affannata: le altre le vanno incontro sbigottite a confortarla. Poi « ciascuna delle biancovestite toglie la sua lampadetta d'argento sospesa a uno stelo uncinato. Adonella per prima va verso l'alto candeliere e, sollevandosi su la punta dei piedi, accende il lucignolo a un dei torchi. S'inchina ed esce, mentre Francesca la segue con gli occhi... Exeunt omnes. Ultima resta Biancofiore; ed ella anche fa l'atto d'accendere la sua lampada; ma, com'è più piccola delle altre, non giunge alla fiammella del torchio.... Biancofiore si volge sorridente ». — Ecco giunge Paolo: « con l'anelito della sete ella si getta nella braccia dell'amante... La donna gli è sul cuore »... Quindi s'abbandona sui guanciali, immemore, vinta, ai baci frenetici dell'insaziabile amante... E la catastrofe sopraggiunge. Viene Gianciotto, vede Paolo che vanamente si divincola ritenuto per la falda della sopravvesta a un ferro della cateratta, e allora gli si fa sopra e

l'afferra per i capelli forzandolo a risalire. Paolo balza dall'altra parte della cateratta e sta per essere colpito dallo stocco del fratello, quando Francesca si getta tramezzo ai due, sì che « ha il petto trapassato dal ferro, barcolla, gira su se stessa volgendosi a Paolo che lascia cadere il pugnale e la riceve tra le braccia... Lo Sciancato per un attimo s'arresta. Vede la donna stretta al cuore dell'amante che con le sue labbra le sugella le labbra spiranti. Folle di dolore e di furore, vibra al fianco del fratello un altro colpo mortale. I due corpi allacciati vacillano accennando di cadere; non danno un gemito; senza sciogliersi, piombano sul pavimento. Lo Sciancato si curva in silenzio, piega con pena un de' ginocchi; su l'altro spezza lo stocco sanguinoso »...

Abbiam voluto seguire, atto per atto, scena per scena, tutta la *Francesca da Rimini*, perchè fosse chiaro in modo indubitabile come essa, e in generale la tragedia d'annunziana, debba veramente considerarsi, sotto lo special punto di vista dell'apparenza sensibile, quale una serie ininterrotta di splendide visioni, l'una succedentesi all'altra non già per forza logica, bensì per affinità poetica; l'una collegata all'altra per tenuissimi legami, quali sono quelli intercedenti fra le immagini mutevoli del sogno. Analizzate le numerose didascalie: le troverete sott'ogni aspetto ammirabili. Già, esse hanno — caso più unico che raro — un valore veramente poetico: non

consistono in frasi brevi e nervose, in istile telegrafico, quali adoperano di solito i commediografi; ma in periodi ampii, ben torniti e levigati, evidentemente scritti non tanto per gli attori ed attrezzisti, quanto per i lettori. Le didascalie d'annunziane descrivono, indicano, commentano, e, nella maggior parte dei casi, integrano le parole dei personaggi. Perciò sono *necessarie:* se le togliessimo, non solo rinunzieremmo a passi di bellissima prosa, ma rischieremmo di non comprendere perfettamente certe frasi, certi atti, certi passaggi. Nè si dica che questo costituisca un difetto di tecnica teatrale; chè in vero la didascalia, pur non essendo destinata alla recitazione, appare sempre in questa, o almeno dovrebbe apparirvi indirettamente, attraverso l'interpretazione intelligente dell'attore. Ma quel che ora ci preme far notare di più, è che nelle indicazioni d'annunziane si rivela perfettamente e mirabilmente la potenza *pittorica* e *scultoria* del Poeta.

Pittorica: ripensate ai magnifici scenari dei cinque atti della *Francesca da Rimini;* o piuttosto ai tre della *Figlia di Jorio*: una stanza di terreno in una casa rustica; una caverna montana, per la cui ampia bocca si discoprono pascoli verdi, gioghi nevati, nuvole erranti; un'aia grande, con al fondo una quercia venerabile per vecchiezza; e, dietro il tronco, la campagna limitata dai monti, solcata da una fiumana... Oppure pensate agli altri tre della *Nave*: «il pubblico Arengo, il cuore operoso della città

novella che il popolo libero dei Pròfughi — sfuggito al ferro e al fuoco dei Barbari, francato dalle leggi della patria illustre — costruisce su le velme, su le tumbe e su le barene col legname delle foreste e col pietrame delle ruine»; il rialto di terra selvosa con la *Fossa Fuia;* l'atrio quadrilatero della Basilica... Od infine ai tre bellissimi scenari della *Fedra*: il grande e nudo lineamento d'un atrio che gli occhi non abbracciano intero, sembrando il vano e la pietra spaziare più oltre da ogni parte, con sublimi colonne, con profonde muraglie, con larghi aditi aperti tra alte ante»; il peristilio che precede la dimora delle donne, dipinto a liste a rosette a meandri; il selvaggio anfratto nella marina di Limna... Indichiamo soltanto; non citiamo, come s'è fatto per la *Francesca da Rimini*; chè in tal caso dovremmo riprodurre lunghe pagine di stampa, in cui gli ambienti sono descritti con una sì minuziosa ricchezza di particolari, da sembrare talvolta perfino eccessiva. «... E vi sarà—dice la didascalia del primo atto della *Figlia di Jorio* — una madia vecchissima che porterà scolpita l'imagine di Nostra Donna; e vi sarà l'orcio dell'acqua, e il desco. Al soffitto sarà sospesa una lunga tavola carica di caci. Due finestrette inferriate, alte dal terreno quattro o cinque braccia, faranno lume ai lati della porta grande; e ciascuna avrà la sua spiga di meliga rossa, contro i malefizii»... Il poeta sente il bisogno di tutto specificare e determinare, anche quando la determinazione sia

inutile rispetto alle *esigenze* della scena, la quale non può naturalmente rendere visibile ogni cosa immaginata. Così di una finestra dice che «guarda l'Adriatico» (*Francesca*); di un balcone, che «è aperto e guarda la pianura di Argo e le montagne lontane.» (*Città morta*).

Tutto ciò indica, credo, che il D'Annunzio non vede all'ingrosso i suoi *ambienti*, bensì in tutti i particolari, direi quasi a palmo a palmo, sì che gli sarebbe assai facile, se conoscesse perfettamente anche la tecnica del disegno e dei colori, riprodurli in grandi quadri pittorici. Certo, gli scenaristi e attrezzisti del dramma d'annunziano non hanno dovuto far mai dei grandi sforzi di fantasia; sebbene, tuttavia, abbiano trovato sempre nel Poeta un implacabile malcontento, come quegli che non vede — nè può vedere — realizzato con tutta fedeltà ogni splendido e perfetto quadro creato dalla sua fantasia. Egli cura la decorazione scenica come nessun altro autore drammatico: se ne preoccupa forse più ancora dell' interpretazione... Ebbene, non si tratta di pedanteria, non si tratta di *posa* o di *tic*: si tratta veramente d'un grande poeta, dotato d' una singolare vivacità di forza visiva e immaginativa, che sente profondo il contrasto fra l'ideale e il reale, fra il fantasma poetico e il cartone e la tela...

Le didascalie, come abbiamo già avvertito, non ci rivelano soltanto la potenza pittorica del Poeta, bensì quella *scultoria*. Egli cioè, oltre ad avere il senso del colore, degli «ambienti» e degli «sfondi», ha quello degli atteggiamenti ed aggruppamenti dei personaggi; e appunto questo senso emerge evidentissimo dalle stesse didascalie, che regolano anche i movimenti dei personaggi, per modo che, a un dato momento, essi vengano a trovarsi in una certa prevista e ben meditata posizione, formando aggruppamenti di per se stessi belli ed ammirabili. Diciamo «potenza scultoria» tanto per intenderci; chè del resto potremmo continuare a parlare di potenza pittorica: non devono infatti anche i pittori disporre e atteggiare artisticamente gruppi di persone? — La *Francesca da Rimini*, come s' è già visto, abbonda di graziosissimi o imponenti, sempre ammirevoli *gruppi*. Basti ricordare l' incontro di Paolo e Francesca; la scena della canzone a ballo; quella di Biancofiore che non giunge alla fiammella del torchio e si volge sorridente; quella infine dell'uccisione. E che dire della scena squisitissima, in cui le cameriste di Francesca piluccano il grappolo d'uva?... Ma tutte le altre tragedie ci offrono a profusione esempi di tal natura. Apro a caso la *Città morta*, e leggo: «Presso il margine della fonte, a piè d'un cespuglio di mirti, è disteso il cadavere di Bianca Maria, supino, rigido, candido. Le vesti bagnate le aderiscono al corpo; i capelli pregni d'acqua le fasciano il volto in guisa di larghe bende; le braccia sono distese lungo i fianchi; i piedi sono congiunti come quelli delle statue sepolcrali giacenti su le arche. Alessandro, seduto su una pietra, con i gomiti poggiati alle

ginocchia e le tempie strette fra le due palme, guarda fissamente la morta, silenzioso, in una immobilità spaventevole. Dalla parte opposta Leonardo è in piedi, addossato a un grande macigno; a cui le sue dita si aggrappano di tratto in tratto convulse e disperate come le dita del naufrago allo scoglio che emerge dal gorgo. Nel silenzio mortale s' ode lo strepito dell'acqua e il soffio intermesso del vento su i mirti che s'inclinano ». (p. 274). Apro la *Figlia di Jorio*: « Ella si svincolerà dalla stretta, e fuggirà verso le tre sorelle che le faranno riparo. Cieco di furore e d'orrore, Aligi leverà la sua mazza sul capo di lei per colpirla. Subitamente le giovanette romperanno in gran pianto. Egli s'arresterà, al suono del pianto; lascerà cadere a terra la mazza; si gitterà ginocchioni, a braccia aperte. » (p. 57). Apro la *Nave*: « Col capo riverso, con le pupille sbarrate e fisse nel Gràtico, ella (*Basiliola*) rompe in un riso frenetico. Lascia cadere la spada lucente; s'abbatte sul drappo; e le sue risa si mutano in sussulti e singulti. I quattro fratelli bàlzano in piedi, dall'ombra del seggio, tremanti; e sono premuti e travolti nella moltitudine ebra che s'accalca intorno al Tribuno per sollevarlo e portarlo dinanzi all'altare dedicato. » (p. 72). E più oltre: « Egli (*Marco*) muove un passo verso la cintura distesa, mentre ella lo segue con l'irrisione cauta degli occhi obliqui. Quando l'umiliato si curva, il volto di lei non veduto s'illumina tutto di scherno vittorioso. » (p. 132). Sfoglio infine la

Fedra, e trovo: « Le madri si prostrano, con la faccia a terra, sotto i foschi manti, gemebonde. Ed ecco, fuor dall'ombra dell'adito anelatamente irrompe la Minoide. Ode l'inatteso annunzio; s'arresta contra il prono ingombro; e sta in silenzio, lampeggiandole sul pallore l'animo represso. » (p. 15). E poi: « Ancor più s'inclina verso l'efebo Fedra vertiginosa. E, tenendogli tuttavia tra le sue palme il capo riverso, profondate le dita nei riccioli di viola distese dalla nuca alle tempie, con tutta la sete che le fa dura la bocca pesantemente in bocca lo bacia come chi prema e franga e mescoli nella morte il frutto di due vite. Sussulta Ippolito scotendo da sè il torpore del fatidico sogno; sembra per alcuni attimi dibattersi ancor nella caligine soffocato... » (p. 147). E poi ancora: « L'arco della luna è ora calato dietro il bosco sacro e, nel suo tramonto lento, s'intravede fra l'intrico folto dei lentischi e dei terebinti. Fedra scende dal carro. S'avanza come le Ombre s'avanzano sul prato asfòdelo. È grande e libera. Porta un mero peplo di bisso e un lungo velo, e non ha ornamento alcuno fuorchè l'esigua corona del trafitto mirto intorno all' elmetto del crine che più non ingemmano le cinque giàspidi. Stringe nella destra la sàgari omazonia. Etra, sollevata dalle schiave, ora è diritta in piedi, quasi lapidea quantunque piena di soffio » (p. 203)... E potremmo continuare a citare a volontà...

Il D'Annunzio dunque ha il senso vivissimo della bellezza esterna, sicchè spontaneamente è tratto

a considerare ogni suo dramma, non soltanto come rappresentazione di anime, bensì come *spettacolo*, nel più nobile significato etimologico della parola. Immaginato un bellissimo quadro, egli vi fa succedere una serie ininterotta di gruppi, d' una grazia e d'un significato spesso incantevoli, non certo studiosamente e faticosamente ricercati, bensì naturalmente presentatisi dinanzi alla sua commossa fantasia.

Questa sua attitudine e facoltà, tanto più ammirabile, quanto più rara nella maggior parte dei poeti drammatici, trova la sua conferma nella cura davvero eccezionale che il Poeta mostra d' avere dell' intensità e qualità di *luce*, da usare sulla scena a mano a mano che l'azione si svolga. Non è forse la luce la prima cosa, di cui il dipintore debba preoccuparsi? — Scorrete le didascalie della *Francesca da Rimini*, e troverete indicazioni come queste: « Dalla finestra la camera s' inaura del giorno che declina »; « Pel finestrone si vede il sole calare sopra l'Appennino affocando le vette e le nuvole »; e—significantissima fra tutte—: « Le donne sedute su le predelle in tondo trapungono gli orli d'un sopralletto... Il sole del nascente marzo batte su lo zendado chermisino e ne trae un bagliore diffuso che accende i volti chinati all' opra dell' ago... ». Così potrete leggere nella *Gioconda*: « È il pomeriggio. Per entrambe le finestre entrano il lume, il fiato e la melodia di Aprile » (p. 5); oppure: « Tremante ella gli preme le labbra. Muto egli tende le braccia verso l' in-

vocatrice. Il tramonto sembra un'aurora » (p. 67). Nella *Città morta*: « L'adunazione di tutte queste cose bianche dà alla stanza un aspetto chiaro e rigido, quasi sepolcrale, nell' immobilità della luce mattutina » (p. 5); oppure: « Entra Leonardo, bianco di polvere, grondante di sudore... Tutta la stanza è inondata dal sole » (p. 64). Nella *Nave*: « L'azzurro dell'ombra più e più incupa, la selva s'annera; una stretta zona, verde come il berillo, s' allunga a oriente, indizio di chiarìa » (p. 122). Nella *Fedra*: « Un bagliore come d' incendio entra pel propileo, dalla parte del Mare; vince la face, agita le ombre, percote le mura e le colonne; irradia il volto della Titanide vertiginosa » (p. 69). E gli esempi si potrebbero moltiplicare con la più grande facilità...

A noi basti aver data una dimostrazione almeno sufficiente della potenza pittorica e plastica del Poeta.

La quale è tanta e tale, che molto probabilmente si potrebbero stabilire curiosi e istruttivi paragoni fra alcune scene d'annunziane e alcuni quadri più o meno celebri di grandi pittori. Tutti sanno quale vasta e profonda cultura artistica abbia il D'Annunzio e con quanta facilità e spontaneità la vista d'una persona, d'una cosa qualsiasi, riesca a provocargli il ricordo d'un quadro, d'una statua ammirata anche molti anni prima. Tutti sanno ancora come il *Martirio di S. Sebastiano* sia stato ispirato precisamente dal bellissimo *Sebastiano* del Mantegna; e che appunto la scena d'annun-

ziana del martirio riproduce esattamente il quadro. E però il nostro sospetto ci pare giustificato. Speriamo che qualcuno sappia darci ben presto la prova che non ci ingannavamo.

III.

Delizia degli occhi, la tragedia d'annunziana: delizia anche delle orecchie — affrettiamoci a soggiungere. Chè davvero pochi poeti hanno, più profondamente e squisitamente del Nostro, sentita l'armonia, che in un modo o nell'altro deve governare il verso, sia pur esso drammatico.

Nè parlerai rimato, acciocchè non ti parta
Per forza di rima
Dal proprio intendimento.
Ma ben porrai tal fiata,
Per dare alcun diletto
A chi ti leggerà,
Di belle gobbolette seminare.
Ed anco poi di belle novellette
Indurrai ad esemplo.
E porrai mescidare
Alcun volgare consonante in esso
Di que' paesi dov'hai più usato,
Pigliando i belli e i non belli lasciando...

Così Francesco da Barberino consigliava nell'« Introduzione » al suo *Reggimento e costume di donna*: così, press'a poco, Gabriele D'Annunzio compone i suoi poemi drammatici. Usa la rima solo in casi rarissimi per effetti speciali e ben determinati; si serve della lingua del più puro toscano arcaico e moderno, mescolato con le più belle e significative parole dei paesi, dove l'azione si svolga: greche, latine, abruzzesi, sarde... tutte però impastate e fuse in modo da costituire un'unica lingua personalissima, atta non solo ad esprimere le più sottili venature e striature del pensiero dell'autore, ma anche ad essere docile strumento per l'estrinsecazione di armonie talvolta incomparabili.

Quali armonie? — Qui cadrebbe in acconcio discutere, ancora una volta, sull'eterna quistione dell'uso speciale del metro nel dramma: ne parlò anche G. S. Gargàno (*Marzocco*, luglio 1911), venendo alla giustissima conclusione che, in fondo, vana e antiestetica è la discussione *a priori* del metro perfetto da usare nel dramma: trovatemi un poeta veramente drammatico, e sarà trovato automaticamente, almeno per lui, il verso così a lungo discusso, desiderato, inseguito... Tuttavia l'acuto critico, studiando specialmente il verso d'annunziano e benelliano, notava come l'uno ottenesse effetti spesso insuperabili, l'altro, — nonostante l'ormai famoso avvedimento, per cui gli accenti ritmici debbano « coincidere oltrechè con le leggi grammaticali secondo la legge imme-

morabile della poesia italiana, anche con gli accenti del discorso » — l'altro non acquistasse per questo una varietà armonica maggiore. Il Gargàno ha perfettamente ragione nella conclusione e nelle analisi, come anche non ha torto d'affermare che « neppure al D'Annunzio, quando in certi momenti si è servito quasi esclusivamente del verso endecasillabo, è stato sempre dato di evitare l'inevitabile: quel troppo schematico andamento del ritmo che pur deriva dal nostro *enjambement* ». Però—restringendoci a parlare del nostro Poeta—crediamo che il D'Annunzio meriti, in quanto alla versificazione, una lode più esplicita e cordiale di quella espressa nell'articolo citato. Un'analisi infatti intelligente e diligente de' suoi mille e mille versi tragici, in tutta la loro grandissima varietà di metro e d'intonazione, dimostrerebbe nel modo più sicuro quale e quanta sia la fertilità d'avvedimenti e procedimenti, ai quali ricorra il poeta per far perfettamente corrispondere il suono al significato sentimentale dell'espressione, ed evitare nello stesso tempo la tanto temuta monotonia, derivante dalla mancata loro corrispondenza. Dimostrerebbe, in tesi generale, come appunto questa corrispondenza sia soprattutto necessaria, e certamente assai più considerevole d'una qualsiasi coincidenza di accenti ritmici con accenti discorsivi, la quale proprio per la conseguente eliminazione del contrasto degli accenti ritmici con quelli discorsivi, porta con sè una saltellante uniformità. Dimostrerebbe

infine come il verso d'annunziano sia quale lo voleva Victor Hugo e non sempre riuscì ad ottenere, alle prese com'era con lo sbadigliante alessandrino: « inépuisable dans la variété de ses tours, insaisissable dans ses secrets d'élégance et de facture; tour à tour lyrique, épique ou dramatique selon le besoin, pouvant parcourir toute la gamme poétique, aller de haut en bas, des idées élevées aux plus vulgaires » (Prefazione al *Cromwell*)... In verità, il D'Annunzio è uno straordinario e quasi miracoloso architetto di versi, dei quali conosce tutti i più reconditi segreti: l'erudizione e l'orecchio contribuiscono insieme potentemente perchè egli domini il verso, non se ne faccia dominare; e perchè insomma trovi la maggiore facilità nell'imporre la propria intima armonia, contro o nonostante quella, estrinseca e meccanica, voluta dalla prosodia. L'espressione drammatica, specialmente, dovendosi adattare alle più opposte situazioni, ai più diversi stati d'anima, richiede un'armonia variabilissima. Ebbene il Poeta, se per eccezione nella *Nave* si serve di soli endecasillabi, per solito, fa uso di polimetri, in cui s'alternano con grande varietà ritmica endecasillabi e settenari (*Fedra*), anzi endecasillabi, settenari, quinari (*Francesca da Rimini*), o meglio ancora, endecasillabi, decasillabi, novenari, ottonari... (*Figlia di Jorio* e *Fiaccola sotto il moggio*). Non basta: fra versi pur della stessa specie quali differenze! Oltre ad avere la possibilità di uscite piane, tronche o sdrucciole, essi

hanno pause e accenti secondari voluti dal senso, epperò irregolarissimi, raramente combacianti con gli accenti ritmici, quasi sempre da questi discordanti, in modo da attenuare la sonorità: la quale attenuazione è facilitata talvolta dal fatto che l'accento ritmico cade su parole monosillabiche. Di più il senso non si compie, di solito, precisamente al termine del verso, sibbene al principio del verso seguente, sicchè la pausa, che dovrebbe essere fatta sul finire di quello, diventa quasi insensibile, ed è, per così dire, sostituita dall'altra, puramente logica. Ciò avviene, talvolta, e con più evidente efficacia, per mezzo delle cosiddette « terminazioni deboli », e cioè proclitiche ed enclitiche. Così, il verso perde il valore pedantesco di unità distinta e quasi isolata, per fondersi insieme con gli altri e costituire semplicemente una parte del variabilissimo e assai complesso periodo ritmico. Orbene, per tutti questi accorgimenti sapientemente adoperati, credo che il D'Annunzio abbia potuto evitare il terribile scoglio della monotonia, e reso insensibile quello, che altrimenti apparirebbe stridente contrasto fra la melodia del verso e il realismo della scena.

Apro a caso la *Francesca da Rimini* e leggo:

« ... Pel folto
una giovane ignuda, | scapigliata
e tutta lacerata dalle frasche
e dai pruni, || piangendo
e gridando mercè, | corre || inseguita

da due grandi mastini |
che crudelmente la mordono dove
la giungono; || ecco, e dietro a lei pel folto |
sopra un corsiero nero |
un cavalier bruno, || forte nel viso
corrucciato, || con uno stocco in mano, |
lei minacciando
di morte || con parole spaventevoli.
E i cani, || presa forte
la giovane nei fianchi, |
la fermano; || e il feroce || sopraggiunto |
smonta dal suo cavallo |
e con lo stocco in mano
corre addosso alla donna |
che, || inginocchiata e da quei due mastini
tenuta forte, | gli grida mercè; |
et a quella || con tutta la sua forza
ei dà per mezzo il petto |
e la passa dall'altra parte...
(Atto III, Sc. II)

Leggo ed ammiro: la varietà dell'armonia di questi versi è veramente incomparabile. Qui sono endecasillabi, settenari, quinari: i primi, per l'espressione di azione lenta (p. es.: vv. 20 e 21); gli altri, per azione rapida (p. es.: vv. 17, 18, 19). Qui versi piani, sdruccioli (v. 13), tronchi (v. 21); qui infine, come abbiamo segnato, pause interne indipendenti dalle leggi prosodiche, e stretto legame fra verso e verso... Io sento insomma una armonia specialissima, che non mi pare risulti dalla meccanica mescolanza di versi di specie diversa, ma sia la spontanea e genuina estrinsecazione dell'intimo ritmo del Poeta: essa cor-

risponde perfettamente al pensiero, al sentimento dell'Autore. — Allo stesso modo, è evidente che l'endecasillabo perda, o pare che perda, ogni sua sensibile peculiarità armonica per acquistare una intonazione del tutto singolare, in questi altri bellissimi versi della *Francesca*:

A gara
era fatto invitare
dalle brigate, come leggiadrissimo
e parlante uomo ch'egli è molto; ma
per quello che so, pareva solitario
e un pochettino disdegnoso, e rado
si vedeva alle cene. E in carnasciale,
nella contrada di Santa Felicita
oltrarno, per messer Betto de' Rossi
so che si fece una gran compagnia
di mille uomini o più, tutti vestiti
di robe bianche, e fu voluto eleggere
Messer Paolo da detta compagnia
Signore dell'Amore
ma non volle egli consentire...

(Atto III, Sc. III)

Un altro accorgimento, di cui largamente si serve il Poeta per evitare la monotonia e snodare il verso ancor più, consiste nell'interrompere il verso iniziato da un personaggio, e farlo compire dal collocutore o dai collocutori immediatamente successivi, in modo che i due o più membretti, i quali, uniti, formano un verso regolare, non possano al contrario, presi isolatamente, costituire vere unità ritmiche. Il beneficio di tale

avvedimento, piccolo per solito, diventa grandissimo e sensibilissimo nei *Cori* i quali, per la loro stessa natura, devono essere tumultuosi, variabilissimi, polifonici; come anche nei *dialoghi* rapidi, incalzanti, vivamente drammatici. È inutile dare esempi dei primi: aprite a caso una tragedia d'annunziana, e ve ne persuaderete facilmente. Preferiamo invece riprodurre un breve dialogo, in cui largamente si applica il metodo anzidetto.

Gianciotto — Sei certo? L'hai veduto?
Malatestino — Sì.
Gianciotto — Come? Quando?
Malatestino — Più volte entrare...
Gianciotto — Entrare dove?
Malatestino — Entrare,
nella camera...
Gianciotto — E poi? Non basta. Egli è
cognato. Intrattenersi può. Vi sono
le donne... L'hai veduto
forse condurre i musici...
Malatestino — Di notte.
Non mi far male, per Dio! Non mi stringere
così! Porti le maniche di ferro.
Lasciami!
Gianciotto — Ho udito bene?
Tu hai detto... Ripeti!
Malatestino — Sì, di notte, di notte
l'ho veduto.
Gianciotto — Ti fiacco
le reni, se tu menti.
Malatestino — Di notte entrare, all'alba escire. Tu
facevi oste contro gli Urbinati.

Gianciotto — Ti spezzo, se tu menti.
Malatestino — Vuoi tu vedere e **toccare** ?
Gianciotto — Bisogna,
se ami scampare dalla mia tanaglia
mortale.
Malatestino — Vuoi stanotte ?
Gianciotto — Voglio.

(*Francesca* IV. 3)

Gabriele D'Annunzio insomma — mi pare ormai assolutamente indubitabile — è padrone assoluto del verso, che sa piegare con la più grande facilità e spontaneità all'espressione d'ogni stato sentimentale, semplice o complesso che sia. Egli sa vincere e quasi soffocare, con mille accorgimenti o, per dir meglio, con la potenza della sua poesia, l'uniformità tediosa degli accenti metrici, per far trionfare le sue particolari intime armonie. Donde la varietà e novità incomparabili dei suoni. Il poeta è qui veramente sovrano: egli non fa sentire l'accento del verso, se non come e quando e quanto esso vuole. Lo rende quasi insensibile, come s'è visto, nei *Cori*, nei *dialoghi* concitati, e in generale nelle parti *epiche* delle tragedie: lo fa invece sensibile e sensibilissimo altrove, nelle parti più strettamente liriche, quando il sentimento, vivamente commosso, ha bisogno di espandersi e prorompere più che armonicamente, addirittura melodicamente; quando vuole e deve esprimersi nel canto. Allora non bisogna

dire che, per difetto dell'artista, c'è monotonia: al contrario: per virtù del poeta, c'è ***melodia***. Così, nella *Francesca da Rimini*, quando la passione è giunta al suo più alto *diapason*, Francesca *canta*:

Baciami gli occhi, baciami le tempie
e le guance e la gola...
così... così...
tieni, e i polsi e le dita...
così... Prendimi l'anima e rivèrsala;
perchè la volge indietro,
verso quello che fu,
il soffio della notte...

E Paolo le fa dolcissima eco:

Ti trarrò, ti trarrò dov'è l'oblio.
Più non avrà potere
sul desiderio il tempo
fatto schiavo. E la notte
e il dì saran commisti
sopra la terra come sopra un solo
origliere...

Ma un esempio ancor più stupendo è dato da tutta l'incomparabile scena della *Figlia di Jorio*, quando *Mila* e *Aligi*, rimangono soli, nella silenziosa caverna montana, « con l'erbe e con le nevi » e col loro grande, mistico amore. La passione, lungamente nascosta, freme prima sommessa, poi con una profonda accorata dolcezza si manifesta libera e pura. L'amante parla all'a-

mante: l'una dice ciò che l'altro le ripete: l'uno è l'eco dell'altra. Onde bene il Poeta li fa parlare in serie di versi che si corrispondono regolarmente non solo per numero, ma anche per *assonanza* e talvolta per *rima*:

Mila — Camminare con te per monti e spiagge,
vorrei che questa fosse la mia sorte.
Aligi — O compagna, preparati al viaggio.
Lungo è il cammino, ma l'amore è forte.
Mila — Aligi, passerei sul fuoco ardente,
e che l'andare non avesse fine!
Aligi — Pei monti coglierai le genzianelle
e per le spiagge le stelle marine.
Mila — Se dovessi pontare i miei ginocchi
nelle tue peste, mi trascinerei.
Aligi — Pensa ai riposi, quando farà notte!
La menta e il timo avrai per origlieri.
. . . .
Mila — Ah, si trema, si trema. Tu sei freddo,
Aligi, tu ti sbianchi... Dove va
il sangue del tuo viso che si perde?
Aligi — O Mila, Mila, sento come un tuono...
E tutta le montagna si sprofonda.
Dove sei? dove sei? Tutto si perde...

Talvolta, è vero, si tratta di una sensibilissima uniformità di tono, ma essa è sempre voluta per effetti speciali. Servirà a meglio caratterizzare la solennità di parole sacre e rituali:

Carne mia viva, ti tocco la fronte
con questo pane di pura farina,
intriso nella madia che ha cent'anni...

(*Figlia di Jorio* — Atto I, Sc. II);

oppure uno scoramento profondo:

(Mercè di Dio! Fatemi perdonanza!
L'Angelo muto ho visto, che piangeva;
che lagrimava come voi, sorelle,
che lagrimava e mi guardava fiso...)

(*Ibidem* — Atto I, Sc. V.);

una formula sacramentale:

(Non mi toccare! Peccato fai
contro la legge del focolare,
tu fai peccato grande mortale
contro il tuo sangue, contro la legge
della tua gente de' vecchi tuoi...)

(*Ibidem* — Atto I, Sc. V.);

una tristezza quasi disperata:

(E si vivrà, oimè,
si vivrà tuttavia!
E il tempo fuggirà,
fuggirà sempre!)

(*Francesca da Rimini* — Atto I, Sc. V).

E così via...

Con l'ultimo esempio s'è piuttosto citata una *cantilena*: il qual tipo d'armonia non rarissimamente si trova usato nella tragedia d'annunziana, e sempre con sapienza e senso d'arte. Certi *con-*

trasti femminili, come, ad esempio, quello che inizia la *Figlia di Jorio*, tutto freschezza e gaiezza:

Splendore — Che vuoi tu, Vienda nostra?
Favetta — Che vuoi tu, cognata cara?
Splendore — Vuoi la veste tua di lana?
o vuoi tu quella di seta
a fioretti rossi e gialli?
Ornella — Tutta di verde mi voglio vestire,
tutta di verde per Santo Giovanni,
che in mezzo al verde mi venne a fedire..
Oilì, oilì, oilà!...;

o quell'altro che inizia la *Francesca*, tutto sorriso e malizia:

Biancofiore — Facciamo un ballo a tondo!
Adonella — Senti lo spigo,
lo spigo nardo?
Altichiara — Son fresca e ardo,
son fresca e ardo!
Biancofiore — Fresco lo spigo selvaggio nel lino!
Alda — Entra con gli occhi per questo giardino...

E certi *cori*, come quelli delle *lamentatrici* della *Figlia di Jorio*:

(Iesu Cristo, Iesu Cristo,
l'hai possuto sofferire!
D'esta morte scellerata
dovia Lazaro morire ...)

sono di efficacia grandissima. Qui la cantilena del metro non solo non nuoce, ma anzi conferisce una speciale indicibile grazia. L'effetto ne è veramente delizioso.

L'estro poetico del D'Annunzio tende irresistibilmente alla musica. Perfino la sua prosa drammatica risuona ritmica ad un orecchio appena esercitato: quanti endecasillabi, per esempio, nel *Sogno d'un mattino di primavera*! Quanti esametri negli interludi del *Più che l'amore* e nel corpo stesso del dramma! Il poeta, tutte le volte che può, introduce nella sua tragedia suoni e canti, ed ora usurpa melodie arcaiche da qualche antico maestro, ora ricorre alla collaborazione di qualche contemporaneo, sia esso Ildebrando Pizzetti o Claude Debussy... Ma questa aspirazione, più o meno patente in tutta l'opera di Gabriele D'Annunzio, non deriva già da velleità filosofiche, da preconcetti intellettualistici, come pur si potrebbe credere a prima vista, conoscendo l'estetica del Poeta. Se mai, si dovrebbe dire che quelle velleità, quei preconcetti furono l'esagerazione e la giustificazione razionale del senso profondo musicale, che s'è riscontrato in lui. Ad ogni modo, è certo ch'egli si giova sapientissimamente di tal senso, variando in infiniti modi le melodie, intrecciandole e fondendole insieme, sì da creare delle vere sinfonie ampie e complesse, leggiadre e profonde.

IV.

Se dunque la tragedia d'annunziana, considerata nel suo aspetto esteriore e più propriamente sensibile, può definirsi *una serie di quadri plastici, succedentisi come in una tremula visione di sogno; un insieme di melodie*; e se veramente quei quadri e queste melodie sono di tale eccezionale bellezza, quale or ora abbiamo indicato ed esaltato; ci s' impone spontaneo un paragone interessante fra questa tragedia e quella greca. Lo si stabilì, se ricordate, riguardo a caratteristiche più intime e profonde, rispetto propriamente al loro spirito ed essenza; e concludemmo che un vero abisso intercede fra i due organismi tragici. Dobbiamo ora ripeterlo dal punto di vista della bellezza sensibile, e venire ad una conclusione del tutto diversa. In verità, il nostro Poeta s' incontra cogli antichi tragedi nel senso vivissimo della plastica e del suono.

Certo ricordate il divino *Prometeo* eschileo. Se per un momento fate astrazione dalla sua altissima poesia e dal suo profondo significato etico-religioso, non potete pensarlo se non come una mirabile *visione*, in cui si susseguono gruppi plastici d'una armoniosità e purezza solamente paragonabili a quelle del fregio del Partenone. *Primo quadro*: Bios, Kratos, Ermes incatenano alla roccia

caucasica l'Eroe. *Secondo quadro*: Prometeo, solo, torturato dall'instancabile aquila, sul picco roccioso, chiama, a testimonianza della ingiustizia di cui è vittima, le cose più sacre dell' universo, mentre l'etere arde, e l' azzurro risplende. *Terzo quadro*: le Oceanine, con fremito d' ali, volano « senza calzari » presso Prometeo, e lo compiangono e confortano. *Quarto*: Io, inseguita perennemente dall'estro, entra correndo selvaggiamente, e sfoga la sua disperazione in pianti e lamenti dinanzi all'Eroe, che imperterrito ascolta. *Quinto*: Oceano tenta Prometeo, impenetrabile e superbo. Quadro *finale*: scuotimento terribile della terra; guizzo della folgore; scoscendimento della roccia... Evidentemente il poeta greco, dovendo far agire le sue *personae* dentro una cornice architettonica d'una semplicissima purezza di linee, dinanzi ad un pubblico immenso, sente la necessità estetica e pratica di creare gruppi quasi statici, disposti in tali atteggiamenti, che sieno di per se stessi artisticamente belli, e insieme chiaramente espressivi. L'uso della *maschera* conferma tale interpretazione.—Ora il D'Annunzio, come abbiamo più sopra mostrato, crea continuamente siffatti gruppi, con la sola differenza che i suoi sono quasi sempre più complessi. E, d'altra parte, mentre agli antichi tragici non era possibile esercitare il senso pittorico, per le stesse condizioni materiali in cui si trovava il teatro; il nostro Poeta si trova invece nelle migliori disposizioni personali e nelle più favorevoli condi-

zioni esteriori (dato il progresso che, specialmente negli ultimi tempi, s'è fatto nel campo scenografico) per aggiungere lo splendore del colore alla complessa bellezza della rappresentazione — Shakespeare sentì certamente la bellezza pittorica anche come ornamento scenico, se scelse per luoghi d'azione giardini fioriti, lande selvagge, boscaglie fatate, spiagge, cimiteri, castelli, vie medievali, ghetti veneziani, ecc. — sebbene appena indicati nel testo e non riprodotti ai tempi del Poeta, ma, secondo il costume, indicati da cartellini. Non però sentì profondamente la bellezza plastica, quella che deriva dal composto e armonico aggruppamento ed atteggiamento di vari personaggi. Egli vede i suoi personaggi in continuo movimento: entrano, s'incontrano, escono, rientrano ancora, non avendo mai un momento di sosta, sì da poter essere contemplati pacatamente con ricreazione degli occhi. Amleto, che medita avendo in mano il cranio di Yorik; Re Lear, che nella foresta scaglia la sua maledizione; lady Macbeth che guarda la sua mano chiazzata di sangue, sono certo *scultorii*: ma essi sono come statue colossali isolate, tanto più ammirevoli, quanto meno si connettono con l'ambiente e gli altri personaggi: fuori da ogni contingenza di tempo e di luogo, queste statue acquistano una significazione universale, un valore profondamente simbolico, sintesi di quel che v'è di più essenziale nelle rispettive tragedie. — E, se neghiamo allo Shakespeare il senso della bellezza plastica, che

diremo degli autori *secentisti* del dramma spagnolo e della tragedia francese? Lope de Vega e Calderon sono eminentemente pittoreschi, sinfonisti insuperabili del colore, più vari e luminosi dello stesso Shakespeare; ma, come l'Inglese, anzi ancor più di lui, incuranti di bellezza plastica. Corneille e Racine, pittori di anime, sono privi affatto d'ogni senso di bellezza esterna: i loro *ambienti* sono nudi e grigi, quasi sempre semplici stanze; e i loro personaggi hanno il gesto troppo uniformemente nobile e corretto.

Il paragone dunque dianzi stabilito fra la tragedia *d'annunziana* e la *greca*, si giustifica non solo per se stesso, ma anche per l'eccezionalità di tal dote. Alla quale si aggiunge, come già avvertimmo, l'altra dote di ricca melodia. La musica infatti, che commentava la poesia tragica greca, e che pare risuoni ancora nei versi vari e complessi che ci sono conservati; trova un mirabile riscontro nell'armoniosissimo dramma del D'Annunzio. Non lo trova, invece, nel dramma spagnolo, troppo monotono nella sua sonorità e tanto meno nella tragedia francese, il cui classico alessandrino è quel che di più uniforme si possa immaginare.

Insomma la tragedia d'annunziana, diversissima, nella sua essenza, da quella greca, ha

in comune con essa il gusto e la ricerca di splendidi quadri plastici e di belle armonie: sicchè ci appare, nella sua veste esteriore, incomparabilmente più vicina agli antichi classici modelli, che quegli aborti tragici cinquecenteschi, coi loro cinque atti, coi cori, con le tre unità aristoteliche...

7

CAPITOLO SESTO

LE CREATURE DRAMMATICHE D'ANNUNZIANE. I CAPOLAVORI.

I.

Vi sono, nella vita, delle persone, che, viste una volta, non si dimenticano più: vi sono, nell'arte, delle creature, che, appena conosciute, entrano nell'animo, lo commovono, lo agitano, ne fanno risonare le corde più segrete, e non ne escono, per tutta la vita.... La vitalità e la grandezza delle creature d'arte si misurano appunto secondo la maggiore o minore onda di simpatia che ci sollevano; secondo la più o meno lunga persistenza della loro immagine. Chi può dimenticare un *Amleto* o un *Tartufo*, un *Don Chisciotte* o un *Faust*, una *Madame Bovary* o un *Don Abbondio*?... Questi personaggi ci sono apparsi, fin dal primo momento, così caratteristici e inconfondibili con qualsiasi altro individuo, e tuttavia così umani, così profondamente ed essenzialmente umani;

che ne siamo stati turbati nel nostro intimo in modo indimenticabile. Essi ora vivono nel nostro spirito eternamente giovani, con quella stessa vitalità che ebbero nell'atto stesso della creazione. Vivono in noi, sempre pronti a procurarci un sorriso, a eccitarci una lagrima, a farci fremere d'un brivido di spavento e d'angoscia...

Abbiamo dato qualche esempio. Sono essi tipi universali, creati da menti grandissime, da poeti di genio: tipi scelti fra i pochissimi che abbiano sfidato e sieno per sfidare sicuramente i secoli e qualsiasi diversità di popolo e nazione. Più che della vitalità essi posseggono il carattere dell'eternità, come quelli che, pur avendo una particolarissima personalità, determinata da speciali condizioni di tempo e di spazio, tuttavia le sanno trascendere per affermare un'eterna universale verità spirituale. Gabriele d'Annunzio non ha certamente da vantare alcuna di queste grandissime creazioni: diciamolo pure senza esitazione. Ma non v'è dubbio ch'egli ci abbia dato una lunga serie di persone tragiche, degne d'un'alta fantasia. Nessun personaggio del suo teatro è destinato a diventar popolare e proverbiale, come tipo di virtù o di vizio, di amore o di odio, di generosità o di viltà, come insomma rappresentante di stato di animo a molti comune e di facile esperienza; tuttavia, più d'un personaggio d'annunziano portano le stimmate della vera vita, e d'una vita che solo il nostro Poeta, e non altri, poteva infondere. Richiamarli ora alla memoria, almeno

fuggevolmente, vuol dire ammirarne, ed esaltarne la bellezza singolare.

II.

Solitari, a coppie, a gruppi, si presentano i personaggi invocati.

Solitaria *Francesca*, come *Anna*, come *Leonardo*. — Allo stesso modo infatti che la Francesca dantesca rimpicciolisce e quasi annulla con la sua potentissima personalità, la figura poetica di Paolo (ella sola parla, mentre l'altro piange silenziosamente), anche la modernissima Francesca ci appare come la vera e sola protagonista, che in sè concentra la passione d'amore così profondamente, e direi quasi così idealmente, da attirare a sè tutta l'attenzione e l'interesse dello spettatore, e non permetterne la divagazione su qualsiasi altro, nemmeno sull'amante. Francesca è la luce: Paolo ne è l'ombra; o meglio, Francesca è l'adoratrice che prega, supplica, invoca: Paolo è il dio silenzioso. Perciò Francesca ci appare solitaria. — Magnifica, meravigliosa creatura! I divini versi di Dante:

> Amor che al cor gentil ratto s'apprende...
> Amor che a nullo amato amar perdona...
> Amor condusse noi ad una morte...:

l'uno, significante la innata gentilezza d'animo, dell'amante; l'altro, indicante la fatalità dell'amore; l'ultimo, rievocante la fine tragica, e quasi

proclamante il fatale connubio dell'amore e della morte — sembrano profondamente rivivere nella figura d'annunziana. Veramente gentilissima è questa Francesca! Ama le musiche e le danze, i fiori e gli uccelli, le novelle e le canzoni d'amore. «Amor le fa cantare!» — sono le prime parole ch'ella pronunzia, abbandonando il capo un poco indietro come per cedere al vento della melodia, leggiera e palpitante:

Son come inebriate dagli odori!
Non le odi tu? Con melodia dolente
cantan le cose
della gioia perfetta.

Nè soltanto ha un desiderio inestinguibile di canto: ella stessa è in uno stato d'animo musicale, e non può non esprimere la sua passione, il suo amore, se non in dolcissime melodie. Le parole sgorgano dal suo cuore, governate da un ritmo, che non è esterno e meccanico, ma interno e spirituale, e, per adattarsi a questo, diventano rapide e snelle, molli e leggiadre, piene d'abbandono e di dolcezza. La bontà e soavità di Francesca appaiono in ogni sua parola, in ogni suo atto. Guardate quanta tenerezza fraterna, anzi materna ha per la piccola sorella *Samaritana*, l'«anima cara», la sua «piccola colomba», a cui, anche lontana, ricorre col pensiero; di quale e quanta bontà generosa sia prodiga verso le sue umili cameriste, verso anche coloro che le vo-

gliono male... Quel suo stesso desiderio di favole, quali le racconta *Smaragdi*, e di letture fini come quella dei romanzi del ciclo d'Artù, colorisce un po' più il delicatissimo e sentimentale animo di Francesca. — La quale ama. Il suo amore, già l'avvertimmo, è ardente, impetuoso, irresistibile: ha il carattere della fatalità. Tutto è subordinato a questo; tutto ne è arso, o almeno, dinanzi all'enorme incendio tutto ne è stranamente illuminato... Dire Francesca è come dire Isotta o Giulietta: cioè *amore* nella sua altezza più sublime. In verità, questa donna vive nel *presentimento*, nell'*incanto*, nella *visione* del suo amore...

Prima ancora di vedere Paolo, ella sente agire entro se stessa una forza terribile e rapinatrice, a cui dovrebbe ma non può sottrarsi.

Come l'acqua corrente
che va che va, e l'occhio non s'avvede,
così l'anima mia...

Non l'ha visto... eppure, forse... «Tu? quando?» — le domanda la sorellina; ed ella:

Dove non puoi
tu venire, mia dolce vita, in un
luogo profondo e solo
dove un gran fuoco
arde senz'alimento...

E appena lo vedrà, prima ancora di parlargli, gli offrirà sotto l'apparenza d'una rosa tutta l'anima sua. Invano, più tardi, scoperto l'inganno malvagio, divenuta sposa di Gianciotto, tenterà di sottrarsi alla fatalità della colpa; invano pregherà il suo bello e dolce amico di darle pace perchè possa in sè addormentare «l'antica pena ed obliare il resto»... Ella sarà tutta sua, disperatamente, fino alla morte. — Oh, la morte è indissolubile da questo amore! Francesca non si mostra mai sorridente, o soltanto in pochi attimi fuggitivi: in lei è sempre una pena segreta che s'incupisce ogni giorno di più, senza tregua, senza speranza... Ella amerà, e morirà per la sua stessa passione:

E si morrà,
si morrà tuttavia
e il tempo fuggirà,
fuggirà sempre!

Questa è la fatalità: nè contro di essa può valere alcun avvertimento, alcun presagio, alcuna minaccia. Malatestino, che sa tutto, promette di farsi giustiziere; ma Francesca non si trattiene, non cerca d'evitare o allontanare la tempesta vicina. Strani e terribili sogni l'avvertono nella notte fatale che prossima è la morte sanguinosa;

la consigliano a non aprire la porta, dietro la quale Paolo attende; — ma ella *deve* aprire:

E così vada s'è pur mio destino!

Che le può importare la morte?

Ma il ferro non dividerà le labbra:
non divide la fiamma,
non divide la fiamma che s'aderse.

Il *Libro* dice:

Siamo stati una vita, e degna cosa
è che noi siamo una morte...

Tale è, in fondo e in somma, la figura di Francesca: reale, potente, intimamente poetica. La sua realtà tuttavia, così sensibile e direi quasi tangibile, perde un tanto della sua corpulenza per quell'atmosfera tremolante e fluida di sogno, di cui ella si circonda. Francesca vaneggia sempre: spesso delira. Visioni di tenebre e di luce, di sangue e di fiori, di terrore e di pietà, passano continuamente pel suo spirito, in guisa di baleni: esse turbano e fanno rotti e angosciosi anche i suoi sonni. Ed ella si risveglia sbigottita, confusa fra la verità e il fantasma, essendo questo ispirato da quella, quella deformata da questo: e interroga sulle sue visioni, dalle quali vorrebbe divinare il futuro... In vero, la sua anima pare viva d'una vita

superiore, al di fuori delle contingenze materiali, rapita in un'estasi quasi divina, o meglio, sprofondata in un abisso di sogno; sicchè non del tutto inaspettato ci giunge l'idealizzamento finale che il Poeta tenta di fare di Francesca.

Altrove
scritto è il destino. Nelle stelle è scritto
che palpitano come
la tua gola e i tuoi polsi
e le tue tempie,
forse perchè ti furono monile
e serto quando andavi
ardendo per le vie del cielo...

Altra splendida creazione d'annunziana è *Anna* della *Città morta*: *solitaria* veramente, più che ogni altra. «Nessuno m'ha parlato. Io sono in un'altra vita...»: ella mormora con accento disperato alla fine del primo atto, abbandonata e dimenticata da tutti. E poco prima aveva detto a Bianca Maria: «Non tremare! Io sono come una tua sorella morta, che ti guarda di là della vita. Forse io sono per te come un'ombra; io sono in un'altro mondo. Tu vedi quel che io non vedo. Io vedo quel che tu non vedi. Perciò tu ti senti separata da me per un abisso». Ella è sola: tutti la commiserano; nessuno, fuorchè la *Nutrice*, l'ama e la cerca. È tanto più sola, in quanto ha già deciso di morire, ed ora sa considerare e uomini e cose dalla silenziosa solitudine della morte... Oh, che terribile destino è stato il suo!

Sua madre si tolse la vita — chissà per quale segreto dolore! — quando ella era ancora bambina. «.... E la mattina, poco dopo l'alba, tu venisti di nuovo a risvegliarmi e mi chiudesti in un panno e mi portasti sulle braccia che ti vacillavano; mi portasti nell'altra casa dove tu parlavi sotto voce, dove tutti parlavano sotto voce ed erano pallidi... E mai più la vidi.....». Giovane sposa, amò e fu riamata follemente... Ma breve fu la felicità. Divenne cieca; sentì, per quella sua stessa sventura, a poco a poco, allontanarsi dalla sua anima, dalla sua vita lo sposo adorato; non ebbe nemmeno il conforto della maternità... «Ah, perchè non ho avuto un figlio: il figlio che *egli* voleva: perchè? Io sarei salva, sarei salva! Nessuna madre ha mai amata la creatura del suo sangue come io avrei amata la mia creatura.... Ma lo stesso Giudice mi ha fatta cieca e sterile: per ammenda di quale colpa, nutrice?...» Ella è incolpevole: nulla fece, nulla fa di male. Anzi è piena di bontà, di tenerezza, di amore, pronta ad ogni più eroico sacrificio. «Tu sei la mia povera e cara vecchia — dice alla Nutrice — tu sei la mia prima e la mia ultima tenerezza... Io ho un paradiso per te nella mia anima...»; e le getta le braccia al collo, e piange con lei, come una fanciulla. Non si umilia nè si lamenta dinanzi al marito *Alessandro*, anche quando è sicura ch'egli ama *Bianca Maria*; non ha una parola di rancore verso costei, che pure ricambia perdutamente quell'amore... Ha per lei parole di

dolce persuasione: «E vorrei, vorrei, Bianca Maria, che voi aveste fede in me come in una sorella maggiore, andatasene quietamente per aver tutto compreso e tutto perdonato... quietamente... quietamente... non lontano... non troppo lontano... ». Sì: ella morrà. Tutti soffrono a cagion sua: anche *Leonardo,* il fratello di Bianca Maria, (così crede Anna) soffre di quell'amore ingiusto, che non può non essere colpa, continuando a vivere la moglie legittima. Ebbene, ella vuole consolarlo: «Mi pareva che io sola fossi la causa di tante angoscie, io sola: l'ingombro! E avevo una volontà fraterna di consolarlo, di fargli qualche bene, di mostrargli che tutto era stato compreso e anche risoluto...» Gli parla, gli fa capire il suo sacrificio: andrà alla fonte Perseia. «... Io andrò — dirà alla Nutrice — per quella strada, senza che tu mi conduca. Non avrò più bisogno di appoggiarmi a te, povera nutrice. Nei miei occhi si farà la luce...» Anna è simile alla *Pietà* michelangiolesca. Come quella divina creatura piange il suo dolore e insieme la morte del Figlio diletto; così questa donna ha un sentimento profondamente penoso del suo essere, un senso disperato della vecchiezza, che è ancora lontana eppur le pare imminente, un orrore per la sua irreparabile cecità, un'angoscia indicibile per la sua solitudine; e, nello stesso tempo, ha l'animo aperto ai dolori degli altri. Anzi, ben poche volte e solo con la Nutrice che le è quasi madre, ella si abbandona egoisticamente al pianto del proprio

dolore, della propria pena. Ciò che più la fa soffrire è la sofferenza degli altri, la quale le riesce tanto più amara, quanto più è dissimulata dinanzi a lei. «Ah, che pietà di noi!» — geme una volta, non potendo più resistere all'onda di commozione, che pare per un momento travolgerla... Ah, che pietà! Ella assomma in sè tutto il dolore che la circonda, perchè tutto vede, tutto comprende: è cieca, ma nell'animo è veggente e preveggente. Sente la tortura di Alessandro e Bianca Maria, che cercano soffocare l'amore che li divora; sente più potentemente, sebbene più oscuramente, la terribile ambascia di Leonardo; presente qualcosa di terribile che sta per accadere. «... Da troppo tempo sento nella mia oscurità... non so esprimere, non so esprimere... sento come una trama di cose segrete tessuta in silenzio: una trama impalpabile e che pure talvolta mi serra duramente come un laccio...» Spontanea ed inconsapevole, trova una segreta e profonda analogia fra se stessa e la *Cassandra* eschilea, la Divinatrice delle sventure ch'erano per piombare, fatali ed irreparabili. Le parole di questa le stanno fitte nel cuore: «Ella parla d'un'ombra che passa su tutte le cose e d'una spugna umida che cancella tutte le tracce. È vero? «E su questo» ella dice «e su questo io gemo più che sul resto». Sono le sue ultime parole. — Badate: l'analogia è profonda, ma lontana: così lontana, che, presa per un vero paragone, parrebbe estremamente grottesca. Anna non ha alcun nume fatidico

entro il suo petto: è semplicemente dotata d'una squisita sensibilità, per cui ogni rumore, ogni voce, ogni movimento producono in lei speciali vibrazioni sentimentali: tutto acquista nell'anima sua sempre vigile un valore ed un significato... Rimaniamo dunque nei limiti dell' umano. Ma poichè questa umanità è profondissima, essa effonde intorno alla persona di lei, un'intensa luce ideale e spirituale.

Altra figura solitaria è *Leonardo* della *Città morta*; nella quale il D'Annunzio ha rappresentato e analizzato un orribile caso patologico di coscienza; l'istinto bestiale dell'incesto, che improvvisamente s'impadronisce d'un uomo altamente morale, e ne fa strazio. «...Ora imagina uno che inconsapevole beva un tossico, un filtro, qualche cosa d'impuro che gli avveleni il sangue, che gli contamini il pensiero: così, all'improvviso, mentre la sua anima è in pace... Imagina questa incredibile sciagura!... Tu torni nella tua casa che è piena di luce e di silenzio come ieri; tu entri in una stanza... e tu la vedi, lei, lei, la tua compagna innocente, tu la vedi addormentata dinanzi al fuoco, tutta colorita dalla fiamma, con i piccoli piedi nudi esposti al calore. Tu la guardi e sorridi. E, mentre sorridi, un pensiero subitaneo e involontario ti attraversa lo spirito: un pensiero torbido, contro di cui tutto il tuo essere ha un fremito di repugnanza... Invano! Invano! Il pensiero persiste, cresce di forza, diventa mostruoso, si fa dominatore... Ah, è possibile questo?... S'impadronisce di te, ti occupa il sangue,

ti invade tutti i sensi. E tu sei la sua preda, la sua preda miserabile e tremante; e tutta la tua anima, la tua anima pura, è infetta; e tutto è in te macchia e contaminazione...» Come mai è potuto accadere? Il D'Annunzio ci dà, indirettamente, una ragione estrinseca ed intrinseca insieme, che se non appaga del tutto, è certo mirabilmente poetica. Immagina, cioè, che *Leonardo*, scavando in suolo maledetto, nelle antichissime tombe degli Atridi, ne abbia respirate, quasi materialmente, le orribili esalazioni di colpa onde il suo sangue sia stato intorbidato e corrotto; o meglio, che il pensiero, sempre forzatamente fisso alle colpe tragiche della mitica famiglia, si sia offuscato e abbia prodotto una grande catastrofe psicologica. «Veramente — dice *Alessandro* — veramente in certe ore egli ha l'aspetto di un uomo colpito da un maleficio. Questa volta, la terra ch'egli fruga è maligna: sembra che debbano ancora escirne le esalazioni delle colpe mostruose. La maledizione che pesò su quegli Atridi era così truce che veramente sembra debba essere rimasto qualche vestigio ancora temibile nella polvere che fu calpestata da loro. Io comprendo come Leonardo, che vive della più intensa vita interiore, ne sia turbato sino alla frenesia. Io temo che i morti ch' egli cerca, e che non riesce a scoprire, si sieno rianimati dentro di lui violentemente e respirino dentro di lui col tremendo soffio a loro infuso da Eschilo, enormi e sanguinosi come gli sono apparsi nell'*Orestiade*, percossi senza tregua dal

ferro e dalla face del loro Destino ». Il Fato insomma, che tanto pesò sugli Atridi, continua la sua opera terribilmente misteriosa, dopo tanti secoli, su chi ha voluto profanare le tombe degli Eroi. – Ma, in fondo, ci deve ben poco importare, dal punto di vista estetico, per quale misterioso processo il demone dell'incesto si sia impossessato della carne di Leonardo. A noi interessa soprattutto assistere all'estrema lotta che si svolge nell'intimo di Leonardo, fra questo demone, sempre più prepotente, e la coscienza vacillante di lui. È stata essa drammaticamente rappresentata, sì da produrre un effetto potentemente tragico?... Chi ricorda l'ultima scena del secondo atto (la confessione di Leonardo) nell'interpretazione di Ermete Zacconi, sa quali brividi allora passassero per tutta la folla, unanimemente tesa ad ascoltare quelle parole rotte dall'angoscia, dette nell'ombra. Ma, anche alla semplice lettura, la figura di Leonardo ci balza dinanzi con rilievo stupendo. — Prima ancora che appaia egli ci è presente per virtù dei discorsi degli altri, specialmente della descrizione di Alessandro. Quel che in Leonardo è di morboso e di sepolcrale, di chiuso e di truce, s'annunzia sin d'ora, sicchè si forma e cresce in noi l'ansia di vedere quell'uomo, e quando finalmente lo vediamo, ci sembra di riconoscerlo... L'effetto non è perciò diminuito: è accresciuto d'un tanto. Chè l'irrompere di lui sulla scena, bianco di polvere, grondante di sudore, con gli occhi brillanti di febbre nel volto quasi irriconoscibile, con le mani tremanti, imbrattate di terra, piene di scalfitture sanguinanti, con un'orribile ansia che gli impedisce di parlare; questo suo primo apparire ci fa una spaventevole impressione senza sorprenderci. Noi siamo preparati al delirio magnifico di lui: non sappiamo ancora tutta la verità, ma l'intuiamo. E però nulla ci può dare il senso stridente dell'esagerazione melodrammatica. « L'oro, l'oro.... i cadaveri... Una immensità di oro.... I cadaveri tutti coperti d'oro...» Bianca Maria ne ha un'infinita pietà: gli asciuga con i lunghi capelli fluenti la fronte, gli occhi, le gote, il collo: lo avvolge nella sua dolcezza... Ed ecco che Leonardo ripugna, cerca di sottrarsi alle carezze della sorella, come in preda a uno strazio insostenibile, smorto e disperato... Oh, perchè non s'abbandona a quella tenerezza avvolgente; perchè non riesce a sorridere alla soavissima creatura; perchè non può dirle che poche parole con voce spenta? Fra Bianca Maria e Leonardo c'è qualche cosa: un mistero... un orribile sospetto vi balena nella mente... Il sospetto si fa certezza quando egli, non reggendo più all'angoscia silenziosa, si confessa ad Alessandro. Lo sciagurato ricorda il tempo felice, quando Bianca Maria era il profumo della sua vita, « il riposo e la freschezza, il consiglio e il conforto, e il sogno, e la poesia, e tutto... »; poi il momento della repentina, inaspettata contaminazione; quindi, la lotta disperata e nascosta, senza tregua, senza scampo, per vincere la be-

stia latrante nella sua carne.—Dopo la confessione, mostra una specie di abbandono, una meno disperata aridezza di cuore, poichè ha pianto; ma — ahimè — solo per breve ora. Un'angoscia mortale lo riprende quando Anna gli parla del grande amore che ormai unisce Alessandro e Bianca Maria. « Voi siete certa, Anna, del loro amore... » Oh, non è il fratello buono quello che balbetta così: è l'amante torturato da una mostruosa gelosia! La passione s'incrudelisce, cieca, perversa, e Leonardo è perduto, senza speranza... Il suo delirio diventa follia: affogherà nella fonte Perseia la dolce sorella incolpevole. — « Chi, chi avrebbe fatto per lei quel che io ho fatto? Avresti tu avuto il coraggio di compiere questa cosa atroce per salvare la sua anima dall'orrore che stava per afferrarla?... » — domanda all'amico, presso al cadavere della sua vittima. « Tutta la santità del mio amore primo è tornata alla mia anima come un torrente di luce... Per poterla riamare così, io l'ho uccisa; perchè tu potessi amarla così sotto i miei occhi, tu non più separato da me, tu senza più crudeltà e senza più rimorso, per questo, per questo io l'ho uccisa... o fratello, o fratello mio nella vita e nella morte, riunito a me, per sempre riunito a me da questo sacrificio che io ti ho fatto... » Non crediate a queste speciose giustificazioni; non crediate nemmeno alla giustificazione trascendentale che tenta il Poeta stesso, secondo il quale « l'Atto puro segna la sconfitta dell'antico Destino ». Altrimenti, perchè

fratricidio e non piuttosto suicidio?... In verità, c'è una ragione segreta, che Leonardo non può confessare, di cui forse non si rende ben conto nemmeno lui, e che il Poeta ci tace. Egli l'uccide per quello stesso terribile sentimento egoistico di gelosia, che si rivelò appena conosciuto l'amore della sorella. Cedere all'istinto incestuoso, non vuole; sacrificare se stesso per la felicità dell'amico, non può. Il pensiero del possesso carnale, da parte sua, lo inorridisce; da parte d'altri, lo spaventa. E allora — non c'è scampo: bisogna uccidere. « È necessario, dunque; è necessario... È necessario ch'ella non sia più, ch'ella non sia più! Ah, s'ella potesse fuggire, s'ella potesse sparire, s'ella fosse già lontana, se la sua stanza fosse vuota... »: così geme Leonardo, muovendosi convulsamente come in una specie di lucido delirio, pochi momenti prima del delitto. E queste parole ci chiariscono, o almeno ci fanno meglio intravvedere, lo speciale stato d'animo, in cui egli si trova, e del quale è conseguenza naturale l'atto omicida.

Francesca, *Anna*, *Leonardo* ci appaiono dinanzi alla fantasia come figure solitarie, ciascuna avente il proprio significato in se stessa. Francesca è tutta chiusa nel suo triste sogno d'amore; Anna, nel suo dolore; Leonardo nella sua disperazione. Soltanto per eccezione si abbandonano a confidenze e confessioni: vivono della loro vita più interiore; s'alimentano e si consumano nel fuoco della segreta passione.

Ma oltre i *solitari*, ci sono le *coppie*: ci sono cioè, i personaggi che si presentano a coppia, idealmente indissolubili l'uno dall'altro in una sintesi superiore. Se dite *Silvia Settala*, dite anche *Sirenetta*; se *Aligi*, anche *Mila*; se *Maria*, *Corrado*; se *Marco Gratico*, *Basiliola*... L'uno richiama l'altro perchè l'uno completa l'altro in una complessa ed unica significazione ideale, che però sarebbe mal compresa e quasi dimidiata, se ciascun d'essi fosse solo per sè e in sè considerato.

Certo ricordate *Sirenetta*: « giovane, sottile, pieghevole: i capelli fulvi e scarmigliati, il volto d'un color d'oro olivigno, i denti candidi come l'osso della seppia, gli occhi umidi e glauchi, il collo esile e lungo, ornato d'una collana di conchiglie, in tutta la persona qualcosa d' indicibilmente fresco e guizzante... ». La sua voce è limpida e puerile; il suo sorriso, luminoso. È dolce, soave, buona. È povera: vive d'elemosina. Il suo tesoro è fatto di alghe, nicchi e stelle marine... ed ella è pronta a donarlo a Silvia: a donare qualcosa di più. « Vorrei darti — le dice in un impeto di commozione e di pietà — vorrei darti le mie mani se non fossero tanto ruvide e scure »... Sirenetta è

una creatura di sogno e di verità, che ha il dono della poesia e del canto:

> Ma l'ultima, che cantò
> per cantare per cantare
> per cantare solamente,
> ebbe la sorte bella.
> Le sirene del mare
> la vollero per sorella...

È quale Ofelia, che muore cantando, incoronata e sparsa di fiori e di fronde... — Ebbene, questa creatura, come nel dramma è strettamente congiunta con Silvia, così, fuori del dramma, nei cieli dell'arte, è eternamente avvinta all'altra, essendone la più pura emanazione spirituale. « Stammi vicina — le dice Silvia — ora che t'ho ritrovato. Anch'io ti vorrei per *sorella* ». E poco dopo, dicendo ella: « Certo, vi parrà perfetta: ella dà sempre e non chiede mai » — l'interlocutore risponde: « Vi somiglia in questo ». Il vecchio e saggio *Lorenzo Gaddi* ha ragione. Se anche per un momento, nella estrema e disperata lotta con *Gioconda*, Silvia, accecata dal furore, ha ceduto alla menzogna; se n'è purificata ben tosto sacrificando le sue belle e tenere mani alla salvezza del Capolavoro. E invero la sua vita, il suo amore è sacrificio: tutto dà, nulla richiede: sa attendere con rassegnazione paziente. L'uomo che adora tenta d'uccidersi per un'altra donna: ed ella veglia al capezzale del morente, lo strappa

alla morte, lo guarisce. Quell'uomo sta per perdersi di nuovo per l'altra, l'invincibile: ed ella, per salvarlo, affronta e sfida la nemica insidiosa. Quell'uomo sta per abbandonarla: ed ella si fa spezzare le mani per lui... «Ah, non me soltanto tu dovresti amare! Io non sono bella, non sono degna dei tuoi occhi, sono una umile creatura nell'ombra; ma il mio amore è meraviglioso, è in alto in alto, è sicuro come il giorno, è più forte della morte, è capace d'un prodigio: ti darà quel che gli chiederai. Tu potrai chiedergli anche quel che non fu sperato mai». E se l'adorato riconosce il suo soffrire ed esalta la sua virtù e benedice la sua bontà — oh, allora ella sente che troppo poco ha sofferto per meritare una così grande felicità: «Che è mai il dolore patito, che è mai il silenzio costretto, e che è una lacrima, e che è un sorriso, al confronto di questa piena che mi trasporta? Sento che più tardi, per te, per te, mi rammaricherò di non avere a bastanza sofferto...» — Cara, buona, santa creatura! Come vorremmo trovare nella vita una donna che t'assomigliasse: E come ti ameremmo; come ti adoreremmo!...

E così, patente è l'affinità nelle tre altre coppie: *Mila* e *Aligi*; *Maria* e *Corrado*; *Basiliola* e *Marco Gratico*.

Patente in *Mila* ed *Aligi*. — L'una è stata fino a ieri «bagascia di fratta e di bosco»; ma l'amore la purifica, le ridà il pudore, le rifà una verginità. In fondo, ella fu cortigiana soltanto per

ignoranza o bieca necessità di cose: l'anima rimase pura e casta nell'onta; inviolata nella devastazione fisica. Troppo grande è l'orrore che le incutono i mietitori di Norca, pazzi «di mala brama e di vituperio»; troppo fine è la soavità con cui ringrazia la soccorrevole Ornella

(Ah, dimmi come ti chiami,
ch'io possa lodare il tuo nome
quando me n'andrò per la terra,
tu che alla pietà fosti la prima,
tu che sei la più giovinetta),

e con cui prega Aligi di non bruciarsi la mano per ammenda della sua violenza

(E come pascerai tu la tua mandra
se la tua mano ti s'inferma, Aligi?);

troppo sinceramente accorata e delicata è la vergogna che le fanno le ingiurie spudorate dei mietitori

(Innocenza, innocenza di queste
giovanette, tu udito non hai,
l'iniquità udito non hai.
Ah dimmi che udito non hai,
almeno tu, Ornella, almeno
tu che volevi salvarmi);

troppo mistico è il suo linguaggio

(S'accosta perchè dietro me
vede piangere l'Angelo muto,
il Custode dell'anima mia):

troppi indizi sentimentali insomma vi sono, perchè dobbiamo riconoscere in questa magalda un'immacolata verginità d'anima. Ella può ben pregare:

Madre clemente, malvagia non fui.
Fui una fonte calpestata. E troppo
mi fu fatta vergogna innanzi al Cielo.
Ma chi mi tolse dalla mia memoria
la mia vergogna, se non voi, Maria?
Rinata fui quando l'amore nacque...

L'amore dunque. fomenta e sviluppa i germi sentimentali, rimasti fino allora infecondi. Il secondo atto è tutto vibrante d'amore, tutto diffuso di soavità, tutto pervaso di purezza. — Mila ama ora Aligi e vive con lui nella stessa caverna: ma il suo amore è puro; ma il suo giaciglio è senza peccato. Non spera nulla: un voto la divide dall'amato, ed ella non l'infrangerà a nessun patto. Il suo amore è cagione di pianto alla madre, alla sposa, alle sorelle di Aligi: forse, fra breve, per il grande ardore, potrà diventare colpevole... No: bisogna partire, forse morire... E decide; ma pur nella disperazione, sa mantenere una tenera e profonda dolcezza di parole, una

molle debolezza di desideri e di atti: Ma lascia — dice ad Aligi —

.... ma lascia, anche per questa
notte, ch'io viva dove tu respiri,
ch'io t'ascolti dormire anche una volta,
che anch'io vegli per te come i tuoi cani!

E finalmente, per la prima volta, lo bacia... Il bacio è il suo viatico: quello che non si può dare due volte. Andrà via: morirà... Ma ecco la violenza di Lazaro, ecco l'orribile parricidio. Aligi dev'essere giustiziato... E allora, l'amore insanguinato sublimizza l'umile creatura. Dalla purificazione ella passa al trasumanamento: si accusa colpevole dinanzi ai giudici, salva l'amato, muore per lui sul rogo, cantando felice.

Considerate ora *Aligi*. — Questo povero pastore non ha vissuto e sofferto come l'altra; non conosce la colpa e la vergogna come l'altra. Ma egli conserva quella purezza verginale, che Mila con l'amore si conquista: ma le sue parole ed azioni sono avvolte in quella stessa atmosfera mistica che circonda la figura di lei. Aligi ha l'anima di fanciullo. Ha un rispetto quasi sacro per i genitori, la cui volontà è stata finora seguita ciecamente:

Lascia la falce e prenditi la mazza;
fatti pastore e va sulla montagna —

gli disse il padre —,

E fu guardato il suo comandamento.

La madre gli sceglie e destina la moglie; ed egli l'accetta senza proteste, silenziosamente, sebbene il suo cuore sia inebbriato d'un'altra:

E voi data m'avete la mia sorte,
madre; la sposa voi l'avete scelta
pel vostro figlio nella vostra casa.

È ingenuamente religioso. I suoi primi saluti sono di lode a Gesù e Maria: i suoi sogni, le sue visioni sono di santi e di angeli.

Io mi colcai e Cristo mi sognai...

E altrove:

L'Angelo muto ho visto, che piangeva;
che lacrimava come voi, sorella,
che lacrimava e mi guardava fiso.

Non tocca la sposa, che non ama; nè contamina la santità del matrimonio cedendo alla passione. Egli vuole, nella sua candida semplicità, andare « verso Roma grande », per essere sciolto dal vincolo e far sua Mila: sua per sacramento. Considera le persone sempre sotto luce religiosa: i mietitori sono « cristiani di Dio », Mila è « la poverella di Gesù », sua « sorella in Cristo »... Se non amasse con quella selvaggia violenza, per cui sarà possibile il parricidio, lo si direbbe veramente un fanciullo... Come, dove, quando è nato quell'amore? Il poeta non lo dice esplicitamente; e questo mistero accresce la bellezza poetica del personaggio. Ma alcuni indiretti e vaghi accenni, come quello a proposito dell'intaglio della mazza, (*Ma chi è questa che sta su la porta?*) ci apprendono che già da molto tempo ama con torbida disperazione la creatura raminga e oltraggiata. D'altra parte, quella gran tristezza. che mostra fin dal primo apparire, non è soltanto oscuro presentimento di mali futuri, bensì vivo senso della fatale incombattibile prepotenza del suo amore:

E alla montagna debbo ritornare,
anche se piangi, anche se piango, madre.

Aligi ritornerà, e suggellerà col sangue il suo amore, come Mila col fuoco lo consacrerà. Ambedue sono circonfusi d'una luce raggiante che trasfigura le loro rozze figure di pastori, rendendole più vaghe e indecise, più tenui e leggere; ambedue sono avvolti da una nuvola di melodia. Voi ricordate certamente quella scena d'amore del secondo atto. Nel crepuscolo della sera montana, nel grande silenzio, rotto a quando a quando dai campani delle mandre o dalla cantilena sacra dei pellegrini; le parole dei due amanti, prima

sommesse e quasi susurrate, s'elevano poi con la dolcezza d'un canto melanconico e soave:

> Pei monti coglierai le genzianelle
> e per le spiagge le stelle marine...

Pare quasi che le due anime, sull'orlo dell'abisso, vogliano abbandonarsi per un momento al riposo e alla delizia del sogno, ed inebbriarsi di melodia consolatrice...

Di carattere completamente diverso è l'altra coppia d'amanti — *Corrado* e *Maria* di *Più che l'amore* — e tuttavia, come la precedente, indimenticabile. Qui l'affinità fra le due anime non è patente, eppure profonda. Non è evidente, perchè, mentre Maria è tutta amore, e al di là e di sopra dell'amore nulla riconosce, Corrado sottomette anche l'amore, insieme con ogni altro sentimento ed affetto, alla sua indomabile ambiziosa volontà di conquista e dominio; perchè, mentre l'una è fatta per il sacrificio, l'altro è fatto per la strapotenza; mentre l'una è nata per ubbidire, l'altro per comandare. Non dice forse Maria stessa all'amato: « A te vivere e vincere; a me vivere e attendere » ?... E nondimeno l'affinità c'è, e si rivela nel momento più tragico.—Per l'amor suo grande Maria s'è data liberamente a Corrado: non potendo più vivere nella menzogna, ha detta tutta la verità al fratello, senza abbassare la fronte, non per chiedere soccorso o consiglio, ma per preparare al suo amore una solitudine più grande. Virginio le ha

data una grave notizia: Corrado parte, torna nell'Africa. — Senza di lei? La disperazione, dopo un istante di sicurezza, l'afferra, sta per perderla... La notte, ella ha la terribile tentazione di lasciarsi cadere dalla finestra sulla strada selciata... Ma allora sente salire dalla sua carne più profonda qualche cosa come un grido senza suono: si ricorda che porta in sè il germe d'una nuova vita e... decide di vivere per la nuova creatura. È un attimo solo, ma in questo attimo di spaventevole crisi, la sua anima perde ogni debolezza e incertezza: si tempera e si sublima. « E, a un tratto, — ella dice a Corrado — dov'era la maschera della colpa ho veduto apparire il viso dell'innocenza. Tutto diviene facile; tutto è necessità e miracolo. Sono ora con te ai limiti del Deserto; e le cose remote della mia vita sono polvere e cenere per mezzo a cui ho camminato perdutamente prima di giungere a te. Il mio spirito può abitare la tua tenda. Il mio coraggio può fissare le tue nuove stelle. Mi riconosco della tua razza. Posso, come te, cantare nei supplizii » ... Ecco dunque: Maria e Corrado s'amano con ardore sincero e grande, ma non s'arrestano nè si limitano all'ozioso godimento del loro amore. Spinti e incalzati dalla necessità, devono separarsi, e di fatto si dividono con animo forte. Hanno perfetta lucidità e consapevolezza della loro passione, sicchè la possono indirizzare verso un più grande ideale, o piuttosto verso un più grande dovere che sentono d'avere verso se stessi. « Una sola omai è la parola

che l'amore dice alla mia anima: «Oltre». È la tua parola stessa.» Appunto per questa comune volontà eroica sono idealmente e sentimentalmente uniti. Di più, per la gioia sublime dell'annunciazione di colui che perpetuerà il loro amore. In quel momento ogni cura, ogni dolore dilegua: il tempo pare abolito. Maria è là, rapita e raggiante; Corrado è ai suoi piedi, fervido come in una preghiera inalzata: «Folle! Divina! Bacio le tue ginocchia, adoro ogni vena delle tue mani, trattengo l'alito davanti a te per tema di turbare il germe che tu nutri. Tutto quel che di più dolce e di più casto è sopravvissuto alla mia guerra, io posso raccoglierlo ancora e offrirlo all'apparizione del tuo mattino»... Essi si sentono ora avvinti da qualche cosa di più profondo e grande, che non sia l'amore: dal vincolo naturale della generazione, oscuro e divino....

Dopo di che, mi pare inutile insistere sulla differenza ch'è fra l'amore di Aligi e Mila, e quello di Corrado e Maria. L'uno è quasi cieco, quasi inconsapevole; l'altro è illuminato e cosciente. L' uno, turbolento, è avvolto da una densa nebbia di misticismo; l'altro, limpido, è sgombro d'ogni fumo. L'uno infine sembra quasi malato, tanto è pieno di visioni e allucinazioni; l'altro è profondamente sano, tanta è la lucidezza con cui si analizza e dirige. La quale differenza intima si riflette naturalmene anche sul modo profondamente diverso che quegli amanti hanno di esprimersi. Mentre infatti Aligi e Mila soffondono

le loro parole d'una morbida e vaga tristezza melodiosa; Corrado e Maria usano un linguaggio rapido, incalzante, che ha la lucentezza del cristallo e la precisione delle cose inevitabili.

Allo stesso modo, l'amore di *Marco Gratico* e *Basiliola*, l'altra coppia tipica ed indimenticabile, diversifica dai due amori antecedenti per evidenti caratteristiche. — Certo l'atteggiamento sentimentale di Marco Gratico verso Basiliola non è troppo originale: in fondo, è quello stesso di Ulisse verso Calipso, di Enea verso Didone, di Antonio verso Cleopatra, di un uomo grande insomma, irretito dalle grazie e lusinghe d'una donna, le quali lo trattengono dall'operare e gli precludono la via della gloria. È la tragedia dello spirito, schiavo della carne. Tuttavia Marco ama in un modo diverso dall' *Ulisse* dell'Odissea, dall'*Enea* del poema virgiliano, dall'*Antonio* della tragedia shakespeariana. Ulisse è schiavo di Calipso per un incanto, per una forza soprannaturale, e poichè nulla può fare senza intervento divino, va sconsolato dinanzi al mare vietato e si profonde in lagrime... Enea invece si sente attratto verso la regina, da una forza naturale ed umana: ama e n'è ardentemente corrisposto; e la dolcezza di questo amore, unita con là mollezza dei piaceri di corte, lo blandisce sì, da fargli dimenticare il grandioso compito ormai destinato. Egli intanto non piange come Ulisse: s'affloscia, a poco a poco, nella sua ignominia, e si direbbe quasi beato, se a quando a quando non

sentisse l'acre punta del rimorso... In lui dunque all'opposto di Ulisse, c'è il consentimento. E consentimento c'è anche in Antonio: anzi, in questo è qualcosa di più: c'è l'amore, l'adorazione pazza, il furore erotico, che tutto oblia e calpesta, e in sè soltanto trova la felicità. — Orbene diversissimo da tutti questi è Marco. Il quale non solo non trova la felicità nel suo amore, come Antonio, nè acconsente ad esso, come Enea; ma non conserva nemmeno verso l'amante quella quasi benevolenza che Ulisse mantiene verso Calipso... Marco veramente ama ed odia. La sua passione è crassamente e torbidamente carnale: è un delirio di sensi, un'ebbrezza, una follia passeggera. Basiliola non costituisce per lo spirito di lui che un'avventura, una crisi, che, per quanto terribile, non può non essere breve. Perciò l'amore non l'appaga, non gli dà nemmeno un istante di vera felicità e di perfetto godimento; anzi, essendo la coscienza di lui piegata ma non franta, egli odia colei che lo fa schiavo e vile, allontanandolo dalla gloria che gli è destinata. L'incatenato odia la sua catena:

> Ah, squassare su le tue
> labbra la vita tua, come quell'arco
> ne' tuoi pugni, e non tògliertela, ma
> lasciartela in tormento senza fine,
> ma soffocarla senza che si spenga,
> ma cangiarla in un male che ti torca
> l'anima e non l'estirpi....

L'immagine del dovere gli è sempre presente nella coscienza, e, per quanto velata, è sempre tale, da non permettergli un istante di oblio e di piacere senza rimorso. E questo intorbida e incupisce la sua voce, e gli fa piegare il capo e lo sguardo a terra come il bruto... Breve parentesi d'abbiezione: chè, dopo il mortale duello fraterno, egli ritorna quale ci apparve la prima volta, tribuno eccitatore e interprete della migliore anima popolare, navarco invitto, ingenuamente e profondamente religioso.

> Anche ha detto l'Iddio della Promessa:
> Edificate la Città con sangue.
> ... Uditemi. Non io farò l'ammenda
> con digiuno con cenere e con sacco.
> Il peccato m'è divenuto ardore.
> ... Prendo la Nave che costrusse il mio
> animo; col mio animo mi parto.
> ... Mi ribattezzerò nella tempesta.

E se Marco differisce tanto da Ulisse, Enea ed Antonio; che dire di Basiliola rispetto a Calipso, Didone e Cleopatra? Mentre l'amore di queste, più o meno sensuale, è privo affatto di qualsiasi complicazione psicologica, l'amore di quella è pieno di flutti e gorghi, di tenebre e lampi, che rivelano una complessa e stranissima coscienza... Amore? — Veramente, se si pensa alla disperazione, con cui ella si offre a Marco, rosa del bottino, sì che le sue risa frenetiche si mutano tosto

in sussulti e singulti; se si pensa alla sua tresca con Sergio, contemporanea a quella con Marco; all'odio che eccita meditatamente fra i due fratelli, e al cruento giudizio di Dio, che propone e caldeggia; se si pensa infine al tentativo di tradimento che fa contro Marco, durante il duello, e alle sue grida per incoraggiare Sergio: « O Sergio, Sergio, non cedere, non cedere! Ferisci, ferisci! Uccidi! » — con tanti indizi e prove insomma, pare chiaro che piuttosto che d'amore si debba parlare di odio. Il Tribuno ha vinto e, per strazio maggiore, ha accecato suo padre, *Orso Faledro*, e i quattro fratelli: è naturale, è umano, è logico ch'ella ne prenda vendetta... Eppure...

Tu m'odii, e t'abbandoni.
M'odii e viva ti mescoli a me vivo.
Patisti tanto orrore; e mi repugni
quando, avendoti presa pei capelli,
ti bacio su le pàlpebre... così.

Al bacio di Marco, Basiliola « rimane con gli occhi suggellati, smorta come s'egli le avesse vuotato le vene ». In verità, accanto all'odio c'è l'amore, anzi odio e amore sono tutt'uno, fusi e confusi insieme, sicchè non sai dove termini l'uno e l'altro incominci. L'odio la spinge ad annientarlo; l'amore a conservarlo e fortificarlo. E con l'amore s'unisce, forse più potente dell'amore stesso, un'ambizione senza limiti. Ella sogna di diventare

imperatrice di Bisanzio, epperò eccita, con arte diabolica, l'amante a compiere la grande impresa:

Arma la nave grande
e salpa verso l'emula di Roma,
lasciando dietro a te gli stagni amari...

Se è così, voi vedete subito la grande bellezza e la profonda originalità di questa coppia d'amanti. Marco e Basiliola s'odiano a morte, vorrebbero distruggersi... ma la carne, il peccato, la foia delirante li tiene avvinti e schiavi. L'uno vorrebbe soffocare l'altra sulle sue labbra; l'altra con un bacio vorrebbe suggergli l'anima. E mentre sono abbracciati, si vituperano; mentre si baciano, s'oltraggiano. Nemici, essi sono avvinti alla stessa catena, alla stessa onta, e, poichè vogliono liberarsene, si fanno una lotta sorda e implacabile... Basiliola, proponendo il giudizio di Dio e aiutando palesemente Sergio, fa l'atto decisivo... La sorte le è avversa: Marco ne riesce incolume e tanto si muta dopo quel lavacro di sangue, che non dubita di decretare irrevocabile la morte di lei. Così, violentemente il vincolo si spezza e le due forze avverse si distaccano, com'era fatale: l'una s'annulla, essendo forza in dissoluzione con tutta la debolezza della senilità; l'altra s'ingigantisce, essendo forza in crescenza con tutta la potenza della giovinezza. Si sono trovate per un momento unite, perchè ambedue in crisi; ma la crisi dell'una è crisi di sterilità e prelude

alla morte, mentre l'altra è di fecondità e annunzia la vita rigogliosa: sicchè la loro unione non poteva essere che momentanea ed ostile.

III.

Le tre figure solitarie — *Francesca, Anna, Leonardo* — e le quattro coppie — *Silvia* e *Sirenetta, Aligi* e *Mila, Corrado* e *Maria, Basiliola* e *Marco* — sono le creature probabilmente più vitali, più importanti e significative, di tutto il Teatro d'annunziano. La loro originalità è evidente, e se anche, cercando e frugando, trovaste per caso qualche loro antecedenza e derivazione, dovreste poi subito ammettere la profonda orma stampata dal nostro Poeta su ciascuna di quelle, sì da renderle del tutto nuove. Esse sono così caratteristiche, che difficilmente si possono dimenticare. Tuttavia, saremmo ingiusti se non tenessimo affatto conto di altri personaggi, senza dubbio assai meno importanti, per il loro angusto significato e per la loro piccola efficienza drammatica; ma sempre notevoli, come quelli che in sè contengono una favilla almeno di geniale vitalità. Tre specialmente — *Lazaro* della *Figlia di Jorio; Giacinto* e *Malatestino* della *Francesca da Rimini* — hanno un'evidenza e un rilievo potentissimi.

Lazaro di Roio ha parte attiva soltanto nello due ultime scene del secondo atto; eppure bastano queste perchè la sua figura ne balzi viva e perfetta.

Egli è rozzo, sensuale, violento, crudele; non del tutto spregevole, ed anzi, quando dinanzi al figlio ribelle proclama la patria podestà, imponente e quasi solenne. Sul campo di Mispa ebbe un duello rusticano per Mila e rimase ferito. Appena convalescente, col sangue che brucia e la cicatrice ancora accesa, se ne va alla grotta di Mila, avendo una corda avvolta al braccio, « come un bifolco che abbia sciolto il bue ». Egli è risoluto: per amore o per violenza porterà con sè quella donna. Con lui sono due buoni compari, un'asina, un basto e una corda di canapa... Perchè dunque ella vuole resistere? — perchè piuttosto vuole morire? Lazaro non la desidera nè morta nè fredda: vuol fare vendemmia con lei:

> Acconciate già son le sue tina.
> L'uva vuol pigiare con te
> Lazaro e azzuffarsi col mosto...

Nè le vale l'aiuto di Aligi accorso in sua difesa. Egli è il padre, epperò ha sul figlio « ogni potestà, fin dai tempi, sopra tutte le leggi »; se Aligi resiste, lo percuote crudelmente con la corda; se, schivato il cappio da lui gettato per prendergli la testa, gli afferra e toglie la corda, lo fa legare a forza dai due compari. È dunque necessità: Mila deve venire con Lazaro... Resiste ancora ella? — tenta ora qualche insidia, prepara qualche sorte?.. E allora egli, furibondo, l'assale, la prende, sta per farle violenza.. Soltanto l'asce di Aligi,

colpendolo a morte, impedirà la selvaggia violenza. —

Anche *Gianciotto* è rozzo e crudele come Lazaro, ma la sua rozzezza e crudeltà sono proprie dell'uomo appena uscito dalla barbarie medievale, abituato alle guerre sanguinose senza tregua e quartiere. Anch'egli è sensuale e violento, ma la sua sensualità è accompagnata da un affetto sincero e buono. Se Francesca, nell'infuriar della fazione, gli offre una coppa di vino, stupisce e gioisce della gentilezza:

E come, donna, aveste voi pensiero
della mia sete? Cara donna mia!

E vuole che anch'ella beva « per la grazia di *lei, sua* fida moglie ». Questo affetto sincero, ma taciturno e nascosto, gli fa rincrescere, a quando a quando, la sua stessa rudezza:

Ecco, mia cara donna.
Io vi parlo di guerra, et ora penso
che non v'ho mai donato un fiore. Ah, siamo
duri. Io vi do pezzi d'arnese a reggere
tra quelle bianche mani.

La sua violenza sanguinaria contro Francesca e il fratello, è occasionale, eccitata dal sentimento d'onore offeso e dall'amore tradito. Alla prima insinuazione di Malatestino, egli oppone infatti una generosa incredulità... In fondo, Gianciotto

è ingenuo e buono: avvenimenti esterni, il naturalissimo e non indegno furore lo inducono all'assassinio.

Malatestino invece è abbietto. Feroce ed implacabile verso i nemici, che rinchiude in orribili prigioni, o tortura e uccide con la sua stessa mano, questo giovinetto imberbe non riserba alcuna gentilezza e bontà verso gli amici e gli stessi parenti. Sa della tresca dei due cognati e non si scandalizza. Anzi, ne approfitta per fare un ricatto a Francesca: o ella compiace alle sue voglie disoneste o farà la spia a Gianciotto. E poichè ella lo respinge, si vendica riferendo al fratello ogni cosa, gl'insegna a simulare, dissimulare, ingannare, sorprendere gli adulteri, e l'eccita infine a fare giustizia... Egli non ha giustificazioni, non ha scuse: ogni suo atto, ogni sua parola rivela un animo malvagio, che vuole il male per il gusto del male. Gianciotto lo chiama « cuore di pietra, fegato arido »; Francesca gli dice:

Avido d'ogni sangue
tu sei, sempre in agguato
nemico a tutti. In ogni tua parola
è una minaccia oscura.
Come una fiera mordi
et aggraffi chiunque s'avvicina...

Si tratta dunque di tre individui perfettamente caratterizzati, uno differente dall'altro per speciali qualità, e tuttavia aventi in comune una tale selvatica violenza, da renderli come della

stessa famiglia. Perciò essi ci si presentano idealmente uniti in un gruppo dal forte e incisivo rilievo, in atteggiamenti singolarmente espressivi ed esteticamente bellissimi.

Lazaro, Gianciotto e Malatestino sono certo figure secondarie; ma entrano nel dramma come elementi necessari, senza i quali il dramma stesso non si reggerebbe. Agiscono e reagiscono, creano e modificano gli avvenimenti: e però sono vivamente drammatici. — Non così altre figure, ancor meno importanti, ma sempre notevoli, le quali non influiscono affatto sull'andamento del dramma, che potrebbe farne a meno, senza perdere alcunchè del suo significato essenziale; ma servono come ad abbellire e colorire il quadro scenico. Alcune sono veramente ammirevoli. Ricordo *Lucio Polo* della *Nave*, il vecchio piloto venerando, che supplica Marco d'accoglierlo nella sua nave, nonostante la grave età, per « scrutare dalla prua le stelle eterne » :

> Non lasciarmi perire negli stagni.
> Prendimi teco all'ultima fortuna.
> Non è mai tardi per tentar l'ignoto,
> Non è mai tardi per andar più oltre...

Ricordo il monaco *Traba* della stessa tragedia, « calvo come Eliseo, velloso come Elia, cinto di corda il cranio come un battelliere siriaco, ossuto e nocchiuto, d'occhi voraci e di bocca violenta... nutrito col rifiuto delle reti e abbeverato ai pozzi salmastri, simile ai profeti del deserto che mangiavano la focaccia d'orzo cotta con isterco di bue e si dissetavano con l'acqua del torrente ». E sopra tutti, il *Serparo* della *Fiaccola sotto il moggio* e *Candia della Leonessa* della *Figlia di Jorio*. Il primo pare veramente colato nel bronzo, tanto è magnificamente scultorio. È un incantatore di serpenti, di ceppo antico da quanto quello dei baroni, il quale vanta una scienza misteriosa, da lui solo e da' suoi morti saputa: udire ciò ch'altri non ode, modulare sul suo flauto d'osso di cervo, ritrovato in un sepolcro, un modo incognito ad altri. È solitario, silenzioso fratello del vento, seguace della « genia che, senza orme lasciare, fuggesi ». Povero, non chiede nulla: non pane, non sorso d'acqua... anzi, quando può, dona. Niente egli pregia « più della pelle che getta la biscia ». Padre di Angizia, la serva divenuta padrona, sentì della fortuna toccata alla figlia. Si mise in cammino per rivederla e portarle dei doni... Ma è rinnegato, oltraggiato, lapidato da lei stessa, come un cane randagio. Ed egli allora scaglia la sua terribile maledizione:

> Colui che rinnegasti e lapidasti
> brucerà la tua culla
> . . . .
> ...Ma non nel focolare
> la brucerà, sì nel crocicchio ai venti,
> nel crocicchio ove latra la canèa.
> E che tu sia dispersa come quella
> cenere! E che la notte venga sopra
> a te con tremito e singulto!

La seconda—*Candia della Leonessa*—, tipo profondamente abruzzese, come il *Serparo*, per quel che ha di tradizionale, solenne e quasi ieratico, è priva affatto del selvaggio impeto dell' altro. È la Madre che assiste, impotente e lamentosa, alla distruzione della sua casa, la quale avviene proprio quando pareva dovesse maggiormente albergare la gioia. È la vivente immagine del Dolore. Ha da poco benedetti gli sposi, ed ecco entra « la cosa malvagia » : Aligi si perde, Lazaro torna insanguinato. Seguono, per implacabile fatalità, il parricidio e la condanna a morte del figlio. Ella delira, impazza... E nel suo vaneggiamento, per genialissima invenzione del poeta, mesce e confonde il suo dolore con quello che fu della Madre di Gesù crocifisso:

Il core ho perso d'un dolce figliuolo,
or è trentatrè giorni, e non lo trovo !
L'hai tu veduto, l'hai tu riscontrato ?
Io sul Monte Calvario l'ho lasciato,
i' l'ho lasciato sul Monte distante,
l'ho lasciato con lacrime e con sangue...

Ricordo infine, come gruppi ornamentali di indicibile grazia — festoni d'arte purissima intorno a quadri plastici meravigliosi — le *cameriste* di Francesca, vispe e canore come uccelli in frasca; le *portatrici di grano* per lo sposalizio d' Aligi; le tre sorelle *Splendore*, *Favetta*, *Ornella*, dalla parola dolce e melodiosa, e fra queste, in modo

particolare, la delicatissima e soavissima figura di Ornella, la più giovinetta, colei che porge la tazza del ristoro alla Sconosciuta, e, per salvarla, chiude la porta e pietosamente mentisce ai persecutori; che le dà un'ampollina d'olio per tenere accesa la lampada votiva languente; che scioglie infine il fratello...

Tutte queste figure, isolate, accoppiate, raggruppate, costituiscono veramente il mondo vivo e originalissimo del Teatro di Gabriele D'Annunzio. Come vedete, non sono poche: esse testimoniano chiaramente l'eccezionale forza creativa del nostro Poeta.

IV.

Chi ha seguito il nostro studio fino a questo punto, ha certamente notata la mancanza d'ogni e qualsiasi critica *negativa*. Chè finora, infatti, ci siamo unicamente preoccupati di stabilire il significato e il valore del Teatro d' annunziano, considerandolo in se stesso, nelle sue più fondamentali caratteristiche, e, fin dal principio, rispetto a tutta l'opera complessiva del Poeta. Ne abbiamo investigati gli elementi costitutivi, messe in evidenza le qualità, additata l' originalità, e infine, indicate le figure più belle...

E i difetti ? — giacchè difetti non possono mancare—Perchè non ci parlate un po' delle deficienze

del dramma d'annunziano? Perchè non ci presentate, accanto ai meriti, i demeriti? L'ottimo amministratore, nel suo rendiconto finale, non dimentica certo di segnare il *passivo* di fianco all'*attivo*, in modo da poter facilmente sottrarre l'uno dall'altro e indicare la somma rimasta in cassa. Non siate dunque un detestabile amministratore...

Dio me ne guardi!... Gli è che, nel caso nostro, non si tratta precisamente di biglietti di banca, nè di *passivo e attivo*, nel senso brutale voluto dalla computisteria. Qui si tratta di opere d'arte, nelle quali certamente possono essere, anzi è inevitabile che sieno, pregi e difetti, ma tali che non si compensino in alcun modo fra loro, e gli uni rimangano integri, nonostante gli altri. Ora la critica non deve, quando si trova dinanzi ad un poeta vero, perdere il suo maggiore e miglior tempo in quel che di più o meno manchevole si riscontri nella sua opera: sibbene deve rivolgersi tutta allo studio e alla determinazione di ciò che in essa è di profondamente nuovo, proprio vitale. La critica dev'essere *positiva*; chè ben poco interessa sapere che cosa il poeta non ci ha dato o avrebbe fatto bene a darci, mentre moltissimo c'importa sapere quel che *effettivamente* ha creato e donato. Tanto più, ch'è verità, forse paradossale, ma non perciò meno vera, che molto più facile riesce riconoscere il brutto, che il bello; e infinitamente più agevole dimostrare l'errore che il vero. Qualsiasi umile

maestro sa correggere il compitino dell'alunno, notandone con la massima facilità tutti gli errori di grammatica, di sintassi e di logica: troverete, al contrario, uno solo fra cento maestri, che scopra e ammiri, pur in una selva di errori, il fiore delicatissimo d'una frase ingenua, rivelatrice di stato d'animo commosso: uno solo, che sappia gustare, quando sia il caso, la deliziosa poesia racchiusa magari in un costrutto irregolare, in una sconcordanza o in un più umile errore. E, in genere, noi tutti saremmo pronti a provare la bruttezza dei versi del tale o tal'altro versaiolo, mentre — quanti avrebbero la presunzione di saper dimostrare la divina bellezza d'un canto dantesco? In verità, Dante stesso ebbe una caterva di Bettinelli ed un solo De Sanctis...

Noi dunque deliberatamente non c'indugiamo a parlare di quelle che potrebbero dirsi manchevolezze della complessa opera drammatica d'annunziana, riducibili quasi tutte al difetto di sobrietà e all'eccessivo profluvio d'immagini; nè crediamo necessario o molto utile insistere sulle ragioni particolari che infirmano la sostanza di alcune tragedie, facendole più o meno imperfette. Diciamo soltanto che queste ragioni fanno capo, il più delle volte, a una *tendenza al simbolo*, innegabile nel nostro Poeta, e tuttavia assolutamente contraria al genio di lui, plastico e concreto per eccellenza. Vedete un po' per esempio, la *Gioconda*. Se il Poeta non avesse pensato di poggiare tutto l'organismo del dramma

sopra l'antitesi, di carattere intellettualistico, fra *Bontà* ed *Arte* (con le maiuscole), e, in modo particolare, se non avesse tentato di far parlare l'Arte stessa per bocca di *Gioconda Dianti*; certamente avrebbe fatto un dramma in apparenza meno profondo, ma in realtà più artistico, cioè più umano e convincente. Esso sarebbe stato la lotta — non novissima in quanto ad argomento, ma originalissima in quanto a forma ed atteggiamento — di due donne che si contendono con sforzo supremo il cuore d'un uomo: di *Silvia*, innamorata e casta, buona e pronta ad ogni sacrificio, umile e forte—così, com'è effettivamente nel dramma; e di *Gioconda*, cupida e lussuriosa, prepotente e malvagia, superba e violenta, come — al contrario — non chiaramente e completamente ci appare nel dramma stesso. In realtà, la Gioconda d'annunziana è riuscita un personaggio ambiguo, contraddittorio e, diciamolo pure, incomprensibile, per il suo doppio carattere di donna e di astratta personificazione; e per conseguenza, mancato un termine dell'antitesi, l'antitesi stessa ha perso molto del suo valore; sicchè insomma ne ha profondamente sofferto tutto il dramma, che su quella naturalmente poggiava. Aggiungete poi l'imbarazzo singolare in cui viene a trovarsi Lucio Settala, che, parlando della Gioconda, *donna* bellissima ed eccitatrice della sua sensualità, deve intendere ora la *modella*, ispiratrice di capolavori, ed ora addirittura l'*Arte* purissima, affascinatrice del suo spirito... Il simbolo insomma annebbia e confonde la visione del Poeta, creando larve, laddove sarebbero stati possibili e necessari dei corpi vivi, e togliendo all'opera quella persuasione, che anzi ne doveva essere precipua qualità.

Se questo è vero per la *Gioconda*, è ancor più vero per la *Gloria*. Chè infatti la sua protagonista, *Elena Comnena*, se ha talvolta parole ed atti che ti fanno riconoscere ed ammirare la donna, imperialmente ambiziosa e spasmodicamente innamorata, corrotta e corruttrice, spietata e delittuosa, quale appunto era stata immaginata nel primo e più sincero momento creativo; altra volta parla ed agisce in modo tutt'affatto enigmatico, in disaccordo e quasi in contrasto con se stessa. Non riusciamo quindi a percepire nitidamente la sua figura: crediamo di afferrarla, di averla ormai indimenticabilmente fissa nella mente ed ecco, dopo un solo istante, essa ci sfugge, ci svanisce: una tortura! Abbiamo, in fondo, la sensazione di due immagini, che non sieno del tutto prive di rassomiglianza: ma tuttavia non combacino esattamente: l'impressione risultante non può essere se non velata e confusa, come la fotografia d'una persona che si è mossa nel momento d'esser ritratta.. Ebbene, la seconda immagine che turba la prima immagine, è il *simbolo*, il quale si sovrappone alla *fantasia* e la contamina. Elena non è soltanto quella donna che sapete, ma qualcosa di più: è la personificazione della *Gloria*. Tenendo ben in mente questo, vi

spiegate certe circostanze ed azioni, che sulle prime potevan sembrare casuali o insignificanti o incomprensibili: vi spiegate, per esempio, perchè Elena si offra a Ruggero Flamma proprio il giorno del suo trionfo oratorio parlamentare; perchè poi se ne allontani sempre più; perchè, con fredda crudeltà, lo pugnali... Ma queste e molte altre circostanze ed azioni rimangono oscure se sono attribuite ad Elena *amante*. D'altra parte, certe azioni e parole che comprendete nella donna, non le intendete nel simbolo. Che, per esempio, l'amore sfrenato e pazzo d'una femmina bellissima ed esperta di tutti i segreti della voluttà, com'è Elena, infiacchisca e avvilisca una fibra forte d'uomo pugnace: è ammissibile, spiegabile, naturale. Stranissima ed inspiegabile invece appare una tale influenza deleteria, se la si riferisca alla Gloria: non dovrebbero infatti gli stimoli ed eccitamenti continui di questa tenere instancabilmente alacre e intensa l'energia del suo favorito?—Falso essendo il personaggio fondamentale che è fulcro della tragedia, tutta questa deve di necessità soffrirne profondamente: difatti è sensibilissimo in essa un intimo squilibrio, che rivela non essere stato il poeta, questa volta, un perfetto dominatore della sua materia.

Allo stesso modo, sarebbe assai facile dimostrare come le solite velleità *simbolistiche* abbiano qua e là macchiata la splendida bellezza di Basiliola, e rovinata completamente la vitalità di *Fedra*. Dico appena macchiata l'una; perchè in

realtà la figura di Basiliola ci appare evidente nella sua complessa umanità di donna amante, ambiziosa, vendicatrice. Tuttavia è innegabile che il significato simbolico di *paganesimo*, che il poeta le volle aggiungere e quasi sovrapporre, abbia tolta la chiarezza ed efficacia desiderabili. La ferocia libidinosa che Basiliola mostra nell'episodio della *Fossa Fuia*, il culto degl'idoli ch'ella stessa vuol rimettere in onore, sono, per esempio, particolari inutili ed anzi dannosi alla più vera e naturale figurazione artistica di lei. D'altra parte, il fatto che *Fedra* debba non soltanto rappresentare una donna perdutamente e incestuosamente innamorata, ma significare bensì l'alta ribellione dell'individuo, che afferma il proprio volere contro ogni legge umana e divina; intacca la sua stessa vitalità, prestando a Fedra idee modernissime, troppo contrastanti col mondo rigidamente mitico ricostruito dal poeta. Questo contrasto è particolarmente sensibile nel terzo atto, in cui la matrigna di Ippolito ci si mostra come colei che « sovverte antiche leggi per porre una sua legge arcana », e inoltre per un rivolgimento psicologico poco chiaro, causato dalla morte dell'amato, anche come quella che ha sublimato il suo amore sensuale in un altro purissimo, idealissimo. « O

dea — ella grida rivolgendosi all'Adonàia — tu non hai più potenza »:

Spenti sono i tuoi fuochi. Un fuoco bianco
io porto all'Ade. Ippolito
io l'ho velato perchè l'amo. È mio
là dove tu non regni. Io vinco.

E noi confessiamo di non intendere le parole sibilline...

...Ma abbiamo promesso di non fermarci a trattare delle manchevolezze, che si possono facilmente riconoscere nelle singole opere drammatiche del D'Annunzio, e però non insistiamo. Riaffermiamo soltanto che il simbolismo trascendentale, da altri esaltato come il profondo ispiratore ed informatore del nostro poeta tragico, è invece assai poco sentito dallo spirito più intimo e sincero di lui, che anzi lo dimentica affatto nelle sue opere più belle, e in esso trova sempre un serio impaccio, difficilmente sormontabile.

Parliamo dunque delle bellezze, che sono molte e grandi, e diciamo subito che veramente nessun lavoro drammatico del D'Annunzio, per quanto difettoso, è una battaglia perduta. Qualsiasi critico, anche severissimo, deve riconoscere sempre, di buona o cattiva voglia, pur riprovando il complesso, qualche pregio eccezionale, che svela un ingegno poetico potentissimo. Sarà un personaggio, un quadro, una scena, o che so io: ma qualcosa da onorare ed ammirare non può mancare asso-

lutamente. Criticate pure il *Sogno d'un mattino di primavera* o il *Sogno di un tramonto d'autunno*: dite che, nell'uno, la forma eccessivamente lirica stride in modo insopportabile con l'umile e prosaica condizione dei personaggi, e che, nell'altro, la mancanza di gradazione sentimentale da parte della *Dogaressa* ingenera monotonia e stanchezza. Ma — come negare, nell'uno, pagine intere di alata poesia: la squisita delicatezza con cui è delineata la soave e tragica figura della *Demente*; l'evidenza del quadro primaverile, tutto tenera verzura e fragranza?... Come negare, nell'altro, l'incomparabile rappresentazione di quel tramonto, ancor più arrossato dalle fiamme d'un immenso incendio, là, nell'orto soffocante di profumi densi e acutissimi, dove i fiori si spampano, i frutti si sfanno, nè passa un alito di vento? — di quel tramonto tinto di sanguigno, che pare sia la proiezione all'esterno dell'altro tragico tramonto — di bellezza e d'amore — che si compie nell'animo disperato della *Dogaressa*?...

Così, pur essendo sostanziali nella *Gioconda* i difetti, la tragedia rimane sempre una bellissima cosa, a cui difficilmente sapremmo rinunziare. Chè due de' suoi quattro atti, il primo e il quarto, sono veramente deliziosi: tanta è l'armonia delle loro parti che s'integrano e si completano; tanta è la soavità delle tinte, che insieme mirabilmente si fondono; tanta infine è l'umanità, che dolcemente triste vi traluce. È impossibile dimenticare la de-

licatissima scena d'amore, novissima in vecchia *situazione*, fra Silvia e Lucio, i quali paiono risvegliarsi come da un lungo e torbido sogno ad una nuova aurora radiosa; o quell'altra fra Silvia e Sirenetta: o l'altra ancora fra la mutilata e la sua bimba... Nè si deve trascurare la singolare bellezza poetica delle due donne, molto vigorosamente concepite e rappresentate.

Anche la *Gloria* e la *Fiaccola sotto il moggio*, che pure sono fra le opere più imperfette del Teatro d'annunziano, hanno personaggi e scene bellissime. Il primo atto, per esempio, della *Gloria* può dirsi perfetto: l'*ambiente* politico dei giovani rivoluzionari che si veggono ormai alla vigilia del trionfo e ne sono come inebriati, è dipinto a colori vivaci efficacissimi: e Ruggero Flamma, febbricitante per la grande vittoria riportata al Parlamento nel supremo duello oratorio col suo grande avversario politico, e per l'amore che fulmineo lo ha preso ed arso, è ritratto con forte rilievo. L'ultima scena dell'atto stesso, fra Elena e Ruggero, vibrante, intensa ed alata, conclude magnificamente. Cesare Bronte, il difensore della società e della morale che sta per tramontare, non ostante certe esagerazioni e ridondanze, pare veramente scolpito nel bronzo; la Comnena madre, istigatrice delittuosa della figlia, che appare fra le pieghe della portiera per pochi secondi, è una rapidissima e tuttavia potente figurazione.

In quanto alla *Fiaccola sotto il moggio*, la mancanza d'ispirazione e la fretta, ambedue evidentissime, devono essere perdonate per la creazione novissima ed incomparabile del Serparo.

In quanto alle altre tragedie, esse sono ricchissime di pregi. — *Più che l'amore*, che può essere gustata ed apprezzata più alla lettura che alla rappresentazione, è d'una incalcolabile genialità: originalissima l'idea informatrice; splendida, pura e vigorosissima la forma. Le anime di Corrado e della sua degna compagna Maria sono analizzate con straordinaria potenza, sì che ne apprendiamo tutti i segreti, ce ne spieghiamo tutti i moti, ne ammiriamo infine l'intensa profondità. Esse sono così eccitate, che la loro espressione naturale è il canto: basta ricordare la scena, in cui Maria partecipa all'amato la sua maternità, per avere un'idea dei culmini di lirismo che il nostro Poeta è capace di attingere. Appunto per una tale scena, a cui fa degno riscontro la finale del primo episodio, e insieme per i due suoi personaggi ammirabili; *Più che l'amore* è una tragedia fortissima e vitale, che non può cadere in oblio, nonostante certe eccessive ingombranti verbosità raziocinative. — E che dire della *Nave*? Essa non è, certo, perfetta, ma senza dubbio, è un'opera ammirevole. Alcune figure hanno in volto i segni indelebili della vera vita; e i quattro atti sono quadri che solo una grande fantasia poteva immaginare: il primo specialmente è così complesso e tuttavia così limpido, così mosso e pur

così ordinato ed armonico, che non credo si possa trovare facilmente l'uguale. Notate poi la singolare importanza che acquista nella tragedia la *Folla*. — Di gran lunga inferiori a questa sono certo la *Fedra* e *Le martyr de St. Sébastien*; ma, anche qui non poco è da segnalare. Nell'una, se è mancata la figurazione estetica della protagonista, è riuscita, al contrario, splendidamente, la ricostruzione archeologica dell'*ambiente* mitico, con infusovi un senso del funebre e del mistero, il quale rivela non semplicemente la mente dotta, che si compiace della rara e riposta erudizione, come han pur voluto affermare; ma anzi lo spirito vivacemente commosso: non dunque il dilettante riproduttore, ma il poeta creatore. Nell'altro, se il complesso dà un senso di pesantezza e d'oppressione, i particolari sono qua e là notevolissimi, (rammentiamo la scena tanto commovente dei due gemelli e della Madre nella prima *mansione*); e, mancasse pure ogni grande pregio letterario, sarebbe sempre da ammirare il tentativo nobilissimo e geniale, non andato a vuoto del tutto, della rinnovata collaborazione della parola, musica e danza, propria della tragedia greca.

...Ma ci sono tre tragedie, in cui i pregi sono infinitamente maggiori dei difetti, anzi questi scompaiono addirittura di fronte a quelli: tre tragedie in cui l'organismo è saldo, compatto e in sè compiuto; in cui si respira veramente l'aria delle cose perfette. Le caratteristiche che abbiamo dette proprie del dramma d'annunziano sono in-

fatti nella *Città morta*, nella *Francesca da Rimini* e nella *Figlia di Jorio*, intensificate ed affinate ad un tempo, in modo da apparire evidentissime, e fare di tali tragedie le opere più originali significative e profonde fra tutte. Esse sono anzi veri capolavori, nei quali non sai se devi ammirare di più la potenza rappresentativa dei personaggi o lo splendore della poesia, la ricchezza dei colori o quella dei suoni. Il genio d'annunziano vi si manifesta liberamente e completamente, in atteggiamenti diversi, e pur sempre con efficacia incomparabile: cupo nella *Città morta*, frenetico nella *Francesca*, disperatamente sereno nella *Figlia di Jorio*, esso avvolge le tre azioni come di un velo più o meno denso, che fa pensare a visioni lontane, tremolanti nell'aria incandescente del meriggio. Si direbbe che queste opere sieno state *sognate*, prima che scritte.

La *Città morta* più propriamente sognata in un *incubo* angoscioso. — Appena lette o ascoltate poche pagine, vi sentite prendere da un vago malessere, il quale a mano a mano che procedete, diventa sempre più pesante, opprimente, insopportabile... Siete nella solitudine immensa e silenziosa d'un deserto sconosciuto. Il sole arde e brucia le arene fulve, senza freschezza di acque o ristoro di ombre: il vento, caldo e soffocante, le smuove e agita a turbine. Tutto all'intorno, tombe scoperchiate o da scoperchiare, dalle quali la morte, a guisa di vapore invisibile, esala. Le persone che vivono in quella casa solitaria e silenziosa ne

sono avvelenate, disfatte: non vivono, agonizzano. E noi assistiamo alla loro lenta agonia, che non ha riparo: essa ha sussulti, ma non gridi: ha spasimi e tremiti indicibili, ma non proteste, non maledizioni. Se qualche voce si alza, essa si spenge subito, quasi soffocata, senza eco... Ogni persona ha la sua angoscia segreta: non soltanto Leonardo ed Anna, ma anche Bianca Maria ed Alessandro, che non devono amarsi eppure si amano sovrumanamente, perfino la Nutrice che vede afflitta la sua cara figliola... E noi partecipiano a quest'angoscia, e ci sentiamo languire e sospingere avanti, verso la morte spaventosa, da una forza sconosciuta e fatale, a cui è vano resistere... L'incubo sovrasta e preme sempre più: la volontà umana pare abolita completamente; le quattro anime sembrano per se stesse condannate all'immobilità. — Gli atti sono cinque: si svolgono nel limite di ventiquattro ore o poco più, nella stessa casa, tranne l' ultimo. Il primo rappresenta, non spiega, la muta angoscia delle sciagurate creature, in un ambiente funebre, tombale; il secondo la spiega e l'intensifica; il terzo la esaspera, facendo prevedere prossima la catastrofe; il quarto rappresenta la catastrofe stessa, nell'ora in cui è concepita, determinata, risoluta, e quindi, per mezzo del terrore che invade a un tratto l'animo di Alessandro e Anna, nell' ora stessa, in cui avviene. Il quinto infine è la visione sensibile dell'orribile fatto compiuto... Manca un intreccio purchessia, che tenga desta la volgare curiosità; manca una vera e propria evoluzione psicologica. L'inaspettato, il meraviglioso è completamente escluso. Tutto è compiuto nell'animo dei personaggi quando la tela s'alza la prima volta; sicchè si potrebbe dire che i cinque atti sieno in gran parte semplici *variazioni* dello stesso tema. I quattro personaggi danno, per chi vegga superficialmente, una sensazione di grigia monotonia... Ebbene, appunto in questa mancanza d'intreccio e d' evoluzione psicologica, e nella conseguente monotonia, consiste principalmente la genialissima originalità della *Città morta*, il cui tragico infatti non deve rampollare da un' antitesi violenta di volontà, alla quale corrisponda violenza esterna di parole e di atti, bensì dalla visione di quattro volontà paralizzate da una Forza superiore inflessibile, invincibile. Esse si sforzano di agire, d'influire sugli avvenimenti, di affermare insomma se stesse... Invano. Sembrano come rinchiuse entro un cerchio incantato, i cui limiti non possano violarsi, se non per morire. La disperazione dell' impotenza da una parte, e dall' altra, il senso dell'irreparabile necessità, si comunicano allo spettatore per mezzo di quei dialoghi lentissimi, in cui le ripetizioni ricorrono frequenti, di quelle scene, in cui non accade mai nulla, sebbene in esse sia l' imminenza di qualcosa di sommamente grave. La tristezza lugubre a cui sono intonate le parole, quella ancora più lugubre ed eloquente dei silenzi intermessi, che paiono eterni perchè fanno *sentire*, nella loro ansiosa immobi-

lità, l'abisso dell'eternità; avvolge ogni cosa della grigia cenere di morte. Veramente « *Città morta* »!.. Fuori, nel deserto, tombe e tombe: nella casa solitaria, anime sepolcrali. Le larve eschilee del passato s'uniscono alle larve del presente. Il tempo sparisce con le sue distinzioni; il luogo si trasfigura; e a noi sembra, per potenza di poesia, che quella casupola diventi a un tratto il centro del mondo, su cui sia converso tutto il suo dolore eterno ed inconsolabile: in cui sia accumulato tutto ciò che fu invano, disperatamente. Quando la tela scende per l'ultima volta, sull'ultima scena della tragedia; quando nella lettura giungiamo alla parola τέλος, un immenso sospiro di liberazione ci esce irresistibile dal petto: ci sembra d'esserci liberati d'un gran peso: ci sembra quasi di uscire finalmente, dopo aver a lungo errato per una tenebrosa e fredda catacombe, alla luce, all'aria tepida e profumata... Questo non è un difetto, un segno di opera d'arte mancata, come pare ad alcuni: è invece la prova più sicura dello scopo poetico raggiunto, dell'eccellenza della tragedia...

La *Città morta* è un *incubo* tormentoso: la *Francesca da Rimini* è propriamente un *sogno*. Che sogno delizioso! In nessun'altra opera, come in questa, il D'Annunzio fa valere la sua eccezionale, incomparabile potenza pittorica e plastica; in nessun'altra, come in questa, se ne togli la *Figlia di Jorio*, egli mostra una maggiore o pari

finezza e potenza d'espressione melodica. Già lo vedemmo, e lungamente.

Ora consideriamo quanta forza di rievocazione e di sintesi fosse necessaria al poeta, perchè egli potesse condensare, nel breve limite di cinque atti, la società dugentesca. Il poeta la concepisce *amorale*: selvaggia e voluttuosa, rozza e raffinata, feroce e gentile nello stesso tempo: veramente *quattrocentesca*. Francesca e Paolo si contrappongono a Ostasio, Bannino, Gianciotto e Malatestino: le cameriste e i musici contrastano coi balestrieri e gli arcieri; e tuttavia, costituiscono insieme i due aspetti d'una sola verità, i due lati d'un unico angolo visuale. La guerra, aspra e ad oltranza, fra le parti d'una stessa città, è rappresentata non meno vivacemente che il morbido amore dei due gentilissimi cognati. Inoltre quasi tutte le classi sociali sono rappresentate, sì che accanto alla signora vediamo la camerista e la schiava: accanto al capoparte e al capitano, i partigiani e i soldati: accanto al notaio, il medico: al mercante, il musico, al giullare, l'astrologo: ognuno con le sue caratteristiche, evidentissime. Nella tragedia sono accennate e lumeggiate le costumanze del tempo, come la caccia al falcone e la danza; le istituzioni e le magistrature, come principati e podesterie; perfino le relazioni politiche e commerciali fra i vari staterelli; vi si rispecchia poi limpidamente la cultura dugentesca con numerosi riferimenti alle canzoni dei rimatori più in voga, a romanzi venuti d'oltr'Alpe, a favole e leggende d'origine

popolare e letteraria, a melodie famose. Non è dimenticata, naturalmente, neppure la scuola toscana del dolce stil novo, e Dante e Cavalcanti sono rievocati con brevi, ma efficacissimi accenni messi sulla bocca d'un mercante fiorentino dallo scilinguagnolo sciolto... Tutto ciò, senza sforzo, con una naturalezza e un senso dell'opportunità veramente mirabili. Niente ingombra; niente rompe l'armonia del tutto. Ogni scena segue la precedente, non per forza logica, ma per affinità sentimentale e convenienza estetica, e gli atti si susseguono, non rampollanti necessariamente l'uno dall'altro, ma simili a pitture di vetrate istoriate, che illustrino gli episodi più importanti della vita d'un santo. *Atto primo*: Francesca offre la rosa a Paolo. *Atto secondo*: Francesca e Paolo, dinanzi alla bertesca del torrione, infuriando la battaglia, battezzano il loro amore col fuoco. *Atto terzo*: i due amanti, avendo innanzi il libro di Galeotto, si baciano perdutamente sulla bocca. *Atto quarto*: Malatestino fa la spia a Gianciotto. *Atto quinto*: Paolo e Francesca, feriti a morte da Gianciotto, si stringono indissolubilmente, in un abbraccio supremo... Queste scene costituiscono in realtà i momenti più essenziali, e direi quasi centrali dei singoli atti; ma intorno ad esse si raggruppano leggiadramente altre scene, utili a creare quell'atmosfera, in cui possa liberamente aprirsi ed espandersi il rosso fiore della passione. Molto notevole è però il fatto che queste scene d'ambiente vadano, di atto in atto gradatamente diminuendo di numero: in modo da formare una specie di piramide. Il poeta, consapevole o inconsapevole che fosse, ha profondamente sentito che l'amore dei due cognati doveva avere salde radici terrestri, e però gli ha creato l'*ambiente*, nel tempo e nello spazio; ha insieme nettamente veduto che ormai esso, divenuto leggenda popolare per la sovrana potenza della poesia dantesca, doveva inalzarsi alla vetta dell'ideale, e però ha sempre più, procedendo l'azione, astratto dall'ambiente, finchè, nell'ultimo atto, solo canta l'Amore grande, immenso, riscattato dal vincolo d'ogni contingenza terrestre. Siamo qui veramente al vertice della piramide, oltre il quale non è che la morte e la eternità. — In quanto all'intonazione della *Francesca*, essa differisce d'assai dalla *Città morta* la quale è lugubre, soffocante, esasperante, mentre l'altra è frenetica nell'espressione dell'amore, e tranquilla e perfin lieta talvolta nella descrizione dell'ambiente. Perciò, mentre nell'una il periodo è lento, grave, pieno di misteriosi silenzi, che ti danno la sensazione dell'immobilità; nell'altra è rapido, snello, incalzante, pronto ad ogni atteggiamento, nella sua flessibilità incomparabile, e diventa addirittura travolgente e irrefrenabile nell'impeto passionale. Allora il periodo si rompe, si spezzetta, si sminuzzola in piccoli membri, e questi, di per sè soli, costituiscono proposizioni e periodi, che si legano fra loro senza nessi logici, per la forza unificatrice del sentimento; cosicchè, dal ritmo stesso del discorso,

hai la sensazione della corsa pazza, irresistibile, senza tregua, come d'un torrente montano che precipiti sempre più impetuoso di balza in balza fino alla valle.

La quale sensazione, in verità, non si ha leggendo la *Figlia di Jorio*. Qui non è il sentimento lugubre e quasi funerario che informa tutta la *Città morta*, e nemmeno l'impeto frenetico amoroso della *Francesca da Rimini*. Qui è un senso alato e disperato di tristezza profonda, che emana da ogni atto, da ogni scena, da ogni frase, e ne costituisce il proprio inconfondibile soavissimo profumo. Non si può dire nemmeno che questa tristezza abbia progressione d'intensità: gli stessi accenti disperati di Aligi condannato, che domanda per l'ultima volta pietà, ricorrono nel secondo e nel primo atto, anzi fin dal primo momento in cui appare: e, nel complesso, l'atto iniziale, con le cerimonie nuziali interrotte per il sopraggiungere della perseguitata, con le grida della turba di mietitori, con l'esposizione che fa Aligi della croce, col ritorno di Lazaro insanguinato; il secondo, coi canti lontani dei pellegrini, con l'amor puro di Aligi e Mila, con l'estinzione della lampada votiva, con la crudele insidia di Lazaro, col parricidio finale; il terzo, infine, col dolore delle lamentatrici e delle tre sorelle, col vaneggiamento della madre, con le implorazioni di Aligi, col sacrificio di Mila: nel complesso, dico, i tre atti s'intonano perfettamente fra loro, e costituiscono insieme una grande sinfonia, di cui ciascuno

è una parte, e la cui linea melodica procede dirittamente, senza intoppi o deviazioni. — Nè dispiaccia, in tal caso, l'uso di termini musicali. La *Figlia di Jorio* è veramente, senza esagerare, tutta una musica. In essa il verso crea e suona: l'immagine trova una corrispondenza segreta nel suono e il suono aiuta e rende più evidente l'immagine: la parola sembra perdere il suo significato logico per acquistare quello fonico, incomparabilmente più efficace. I ritmi sono svariatissimi: lo vedremo a suo luogo. Ma tutti sono regolati e dominati da un ritmo ineffabile, interiore e proprio del Poeta: il qual ritmo costituisce appunto il grande, fondamentale *motivo* musicale, disperatamente triste eppure limpido e sereno, pieno di una solennità semplice e schietta, che direi anzi *religiosa*. Proprio: *religiosa*. In essa pare veramente rivivere il mistico sentimento, che i Flagellanti spiravano nelle loro laudi drammatiche, e i rozzi poeti nelle loro sacre rappresentazioni: nel terzo atto ricorrono i metri stessi di tali componimenti, e la corrispondenza è patente a chiunque. Del resto, la religione, con i riti, le costumanze e le superstizioni, che ad essa si riferiscono, ha parte importantissima e prevalente nella tragedia, come doveva di necessità, essendo infatti la *Figlia di Jorio* «canto dell'antico sangue», ossia celebrazione e rappresentazione d'una gente, in cui profondamente radicato è il sentimento religioso. È necessario ricordare, oltre i continui riferimenti che

alle credenze cattoliche fanno tutti i personaggi, da Aligi a Candia, da Ornella a Mila; ricordare *Cosma*, il santone del monte, che guarisce gl' indemoniati e fa miracoli; la filastrocca a S. Sisto per il pane benedetto caduto; la croce messa sulla soglia della porta, a protezione della casa; il lume votivo, che deve perennemente ardere dinanzi all' immagine della Madonna; il grande Angelo scolpito sul legno da Aligi?.. C'è bisogno di rammentare che, con molta opportunità, ad elementi cristiani sono commisti elementi pagani, come stregonerie, incantesimi, scienze riposte, di cui sono quasi simbolo *Malde*, cavatesori, e *Anna Onna*, la vecchia delle erbe?... Diciamo piuttosto, che non soltanto la fede religiosa, sebbene sia prevalente, bensì in generale tutte le principali usanze abruzzesi si riflettono nella tragedia d'annunziana. Così, per esempio, vi si ritrovano la benedizione degli sposi impartita dalla madre col pane consacrato; la inviolabilità del focolare: la rigida, romana patria podestà; il giudizio e l'esecuzione popolare del parricida; la tazza del consolo; il sacco col mastino; le fiamme.... Tutto ciò non è artificiosamente congiunto coll' azione principale, non è sovrapposto, ma fa parte necessaria e integrante di essa azione, che però rimane snellissima nella sua architettura di squisita leggiadria. Specialmente il primo e l' ultimo atto sono d'una purezza di linee meravigliosa. Per tutta la tragedia, nessuna parte esclusa, è poi da notarsi una straordinaria sobrietà d'espres-

sione, un uso assai parco d' immagini, sempre limpide e fresche, quest'ultime, tratte spontaneamente dall'esperienza semplice e ingenua di chi vive in campagna.

La tua parola cangia di colore,
come quando l'ulivo è sotto il vento...
La tua parola è come quando annotta
e sul ciglio del fosso uno si siede
e non segue la via perchè conosce
che arrivare non può dov'è il suo cuore,
quando annotta e l'avemaria non s'ode...

V'è insomma nella *Figlia di Jorio* una tale purezza, semplicità ed energia d'espressione, che non esito ad affermare che essa è di vero gusto ellenico, come davvero pochissime opere italiane.

V.

Dopo ciò, appare evidente quale sia il nostro giudizio complessivo sul *Teatro* di Gabriele D'Annunzio. Pur con le riserve che non abbiamo mancato di fare qua e là, noi sentiamo per esso la più grande e sincera ammirazione, come quella che volentieri si deve tributare alle opere dei potenti ingegni, i quali abbiano lavorato con fede ed amore intenti soltanto al loro altis-

simo ideale artistico. Questo poeta di meravigliosa fecondità, il quale da trent'anni è sulla breccia, infaticato ed infaticabile, con un ardore impetuosamente giovanile, che non accenna nemmeno ora a diminuire; questo poeta, che ai sogghigni degli sciocchi e all'odio diffamatorio di gente inqualificabile, ha saputo sempre opporre il suo candido sorriso e la nuova opera, suscitatrice di sempre nuove discussioni; questo poeta infine, che, invadendo ogni campo letterario, ha saputo stampare ovunque la sua indelebile orma, nella novella come nel romanzo, nella laude come nel poema; ha saputo anche costruire, con l'attività di questi ultimi quindici anni, un magnifico edificio, tutt'affatto originale per materia e forma, il quale di molto ogni altro sovrasta: il suo *Teatro*. Esso comprende, fino a questo momento, dodici tragedie e una quarantina d'atti, e forma un organismo compatto e solidissimo, in cui unico e possente è il soffio ispiratore che l'anima, mentre i suoi atteggiamenti esterni sono svariatissimi. Il poeta aveva veramente dentro di sè un mondo tragico, una concezione tragica della vita: il suo dramma ne è l'emanazione diretta, profonda, sincera. Possedeva inoltre una grande facoltà di creazione: e infatti non pochi personaggi tragici sono balzati dalla sua fantasia con i caratteri della massima vitalità, ed ora vivono e sono, nei cieli dell'Arte, immortali. Infine, questo senso tragico e questa potenzialità creativa hanno saputo fare il perfetto e massimo sforzo in tre opere di mara-

vigliosa bellezza... Ora, chi è riuscito a tanto, ha ben diritto non solo al più grande rispetto, ma anche al riconoscimento più esplicito e completo dei suoi meriti. Purtroppo, non sempre ha avuto l'uno, nè ancora ha potuto ottenere l'altro: tuttavia, poichè la verità presto o tardi trionfa, e la giustizia immediatamente la segue: così confidiamo nel riconoscimento non troppo lontano della grandezza del Teatro d'annunziano. Superate le difficoltà pregiudiziali, e quelle altre che in modo diretto o indiretto si connettono con essa: vinta la perplessità comprensibile e direi quasi inevitabile, che prende i più al primo accostarsi ad un'opera personalissima, vivamente contrastante col comun modo di pensare, sentire ed esprimere: si capirà finalmente lo straordinario valore e la singolare importanza che a tale teatro si deve attribuire, e gli si darà quel posto onorevole ed eccelso che nella storia del Teatro italiano gli compete.

CAPITOLO SETTIMO

LA TRAGEDIA D'ANNUNZIANA NELLA STORIA DEL TEATRO ITALIANO

I.

Alla fine del capitolo precedente ci è accaduto d'appellarci, al giudizio sereno della Storia... Vi dispiace se per un momento prendiamo il suo posto, e cerchiamo d'anticiparlo ed indovinarlo ?—cioè, se, dopo aver analizzato e determinato il valore ed il significato di cotesta opera, in sè e per sè, la consideriamo anche rispetto alle altre del Teatro italiano, e ne stabiliamo quindi il valore relativo ? — se infine ne cerchiamo di spiegare le influenze di varia natura patite, e quelle, che per avventura essa medesima abbia esercitate, o stia per esercitare ?...

Il Teatro italiano, nel suo complesso, ossia senza distinzione fra i vari *generi* drammatici, presenta una caratteristica singolare, degna di essere rilevata, per quanto di non difficile intui-

zione. Esso ha innumerevoli soluzioni di continuità. Non costituisce una grande, ininterrotta catena di montagne, e nemmeno una serie di piccole catene: è l'insieme di assai poche, altissime cime, circondate dal bassopiano, separate l'una dall'altra per enormi distanze. Insomma, anche il nostro Teatro ha i suoi capolavori, i suoi grandi poeti; ma nè quelli sono i risultati di regolari evoluzioni, gli sforzi supremi di ben determinate tendenze: nè questi iniziano mai una corrente davvero duratura ed importante.

Quei capolavori sono sterili: si direbbero violente ed inaspettate esplosioni che squarcino la terra in certi punti, intorno ai quali tutto, o quasi tutto, rimanga illeso. — Guardate, per esempio, la *sacra rappresentazione*. Fra i suoi tanti cultori, poteva pur avere quello che le desse la forma d'arte perfetta: si sarebbe prodotto allora un capolavoro di sentimenti prettamente cristiani, a guisa di quegli *autos sacramentales* spagnoli, che tanta altezza raggiunsero. E invece, ecco qui l'*Orfeo*, certamente delizioso e memorabile, certamente scritto sullo schema tradizionale della sacra rappresentazione, ma da questa assolutamente diverso per spirito e intendimento: anzi, addirittura in antitesi con quella. Nè, d'altra parte, l'*Orfeo* riuscì ad iniziare una nuova, vera letteratura drammatica. — Allo stesso modo, fra tutte le commedie cinquecentesche, d'ispirazione, anzi d'imitazione classica, la *commedia-capolavoro* è proprio quella maravigliosa

Mandragola, che ha in comune con le altre soltanto le apparenze esteriori, mentre il suo intimo organismo (personaggi, scene, atteggiamenti, e intonazione) è profondamente originale. Certo, questa commedia fu anche allora ammirata ed applaudita: ma dietro le sue orme nessuno si mise, cosicchè anche allora la nuova commedia italiana, da tutti sperata e attesa, rimase un pio desiderio. In realtà, e l'*Orfeo* e la *Mandragola* non concludono, nè iniziano nulla: sono due cose bellissime, ma aventi valore in sè e per sè, personalissime insomma...

Le stesse osservazioni volgono per il *melodramma metastasiano*, la *commedia goldoniana*, la *tragedia alfieriana*. — Il primo, in fondo, non è preceduto e annunziato che dallo Zeno, il quale era tutt'altro che poeta, e però poteva offrirgli soltanto degli schemi di tecnica teatrale; e non è imitato degnamente da nessuno. Questo melodramma, così vivace e appassionato, che, nonostante le sue arcadicherie, aveva raggiunta la vetta del capolavoro, dando la rappresentazione squisitamente colorita e mollemente armoniosa della società contemporanea, pur sotto le assise e i paludamenti dell'età eroica e classica, non produsse nessun durevole effetto: chè anzi, dopo la magnifica fiorita metastasiana, il melodramma ricadde nelle stesse condizioni miserevoli di prima. E si noti che la spiegazione dell'improvvisa sua decadenza, come determinata dalla prevalenza della musica spadroneggiante, vale fino a un certo punto:

vale quasi nulla, se si pensa che il melodramma del Metastasio fu considerato ed ammirato indipendentemente dalla forma musicale che lo doveva rivestire; quale vera tragedia, di cui fosse possibile la semplice recitazione. Non s'inneggiò infatti *Sophocli italico?* — Ancor più indipendente dal passato è la commedia *goldoniana*, la quale infatti, in quanto s'oppose alla *commedia dell'arte*, è opera di demolizione; in quanto riprodusse e dipinse la società veneziana del tempo, è opera di ricostruzione e creazione *ex novo*. Essa aveva tutte le qualità per costituire un solidissimo fondamento alla commedia italiana moderna; sembrava che il modello (e che magnifico modello!), cui i commediografi potessero tener presente, fosse stato trovato finalmente! Non ammoniva forse il Goldoni, con i suoi esempi genialissimi, che si studiasse attentamente la natura, in modo da riprodurla in tutta la sua verità e non guastarla in alcun modo? — che si cercasse la massima semplicità e nitidezza nella favola, la maggiore rapidità, spigliatezza e festività nel dialogo?... Eppure, Carlo Goldoni ebbe scarsissimi e, se ne togli il Girand e il Bon, infelicissimi epigoni, dei quali non può dirsi davvero che costituiscano una tradizione goldoniana. La grande maggioranza dei commediografi posteriori lo ammirarono assai, ma lo lessero poco; certamente molto meno che non leggessero i colleghi d'oltr'Altre. — E che dire, infine, della tragedia *alfieriana?* Ispirata dai grandi modelli

francesi, più che da quelli scolastici italiani, essa è senza dubbio l'espressione diretta e patentissima della *personalità* oltremodo singolare dell'Astigiano, che metteva l'arte a servigio delle sue idee filosofiche, politiche, morali, o almeno sentiva tanto queste, da creare tipi ideali, moventisi in un mondo ideale. Mondo e tipi che conservavano della vita l'*apparenza*, o meglio, quella specialissima e troppo unilaterale del Poeta. Non fa quindi punta meraviglia che l'Alfieri sia stato, anche letterariamente, un solitario. Egli fu ammirato e adorato più come uomo, che come poeta; e del resto, anche quelli — numerosissimi, al solito — che composero tragedie sulla sua falsariga, non ottennero che insuccessi, o successi effimeri.

Non insistiamo più oltre: ci pare che l'osservazione sia indubitabilmente giusta. Orbene, a noi pare che la tragedia d'annunziana ottemperi a tale caratteristica offerta dal Teatro italiano, ed in modo perfetto.

Il Teatro infatti del Poeta abruzzese è essenzialmente personale, e, come non si modella sopra alcun altro, così esso ci appare inimitabile. Il senso tragico che vi spira dentro è profondamente originale: noi l'abbiamo pur visto; l'abbiamo anzi potuto mettere a confronto con altri, e notarne le irriducibili differenze. Nè bisogna trascurare che, mentre tutti i teatri tragici derivano la loro tragicità da più o meno vivaci conflitti dell'anima, quello d'annunziano la ripete dalla necessità brutale della carne,

quasi sempre invincibile o vincibile solo a patto d'un orribile delitto: un abisso dunque intercede fra loro. Quel concepire la vita come lotta furibonda di forze irrazionali e violente, incuranti ed anzi completamente ignare delle idee e dei sentimenti, contemporanei, o semplicemente cristiani; quel bandire quasi del tutto la morale della giustizia, per sostituirla con quella della forza; quell'esaltare l'amore sensuale e delirante, la cupidigia della conquista, il sangue e la strage...: tutto ciò insomma rivela uno spirito di poeta, singolarissimo, che poco o nulla derivò da altri; moltissimo trovò in se stesso. Che se, poi vogliamo, seguendo l'ordine cronologico, mettere a confronto il *poema drammatico* del Cossa, le *tragedie* del Niccolini, del Marenco, del Manzoni, del Foscolo, del Monti...; con la *tragedia* del D'Annunzio; il contrasto apparirà d'evidenza persino grossolana, e l'assoluta singolarità di quest'ultima, quale l'abbiamo indicata, sarà patentemente dimostrata.

Del resto, a parte ogni altra caratteristica, il tragico d'annunziano è così *eccentrico*, che non potè nè può essere compreso che da pochi; risentito criticamente, da pochissimi; amato, da un numero esiguo di spiriti eccezionali. Gli stessi *poeti drammatici*, pullulati d'un tratto intorno al grande Abruzzese, se da questo appresero ed usurparono certi atteggiamenti esteriori, d'ordine tecnico ed ornamentale, non ne appresero (e come avrebbero potuto?) il soffio ispiratore,

l'intima anima; sicchè si ebbero tragedie, di riconoscibile derivazione d'annunziana per l'enfatico lirismo e preziosità di linguaggio, e per la scelta d'argomenti erotici ed eroici, ma le mille miglia distanti dal modello per l'ispirazione che ad esse mancava del tutto, o che avevano debole, stremenzita, piattamente borghese, o languidamente romantica... Del resto, l'imitazione, infecondissima, è durata assai poco, e chi vuole ancora ostinarsi n'ha la peggio. Insomma l'esperienza stessa viene fin d'ora a darci ragione: il Teatro d'annunziano costituisce, come tutte le più grandi opere drammatiche nazionali, un picco eccelso, ma isolato che nè termina nè inizia alcuna catena montana.

Tuttavia è innegabile che ogni cosa prodotta nel tempo debba necessariamente subire dal tempo un'influenza, lieve o forte quanto si voglia, ma, ad ogni modo, sempre notevole. L'originalità nel dominio letterario e filosofico come altrove, non può essere se non relativa, a meno che non diventi sinonimo di stranezza o pazzia. Così dicasi anche per la tragedia che studiamo. Essa è molto originale: verissimo. Ma non è men vero che questa stessa originalità non si sarebbe così ampiamente e magnificamente manifestata, se il terreno *tragico* non fosse stato liberato o spazzato da tutti i vieti pregiudizi che l'ingombravano per opera del gran movimento romantico. Il quale, come tutti sanno, non esercitò soltanto azione *negativa* contro l'allor decrepito classicismo;

bensì *positiva* verso l'arte avvenire. E appunto anche di questa, indirettamente, il dramma d'annunziano si è giovato. Dipingere infatti l'*ambiente storico* nella sua esattezza e precisione, oltre che disegnare i caratteri; unire cioè, come diceva l'Hugo, « dans le même tableau le drame de la vie et celui de la conscience », introducendo quindi ogni sorta di persone, non esclusa la folla, e ponendo il luogo dell'azione dovunque, nella stanza segreta regale o nella foresta, nella casupola del popolano o nella taverna; tutto ciò rientrava nel programma *positivo* del romanticismo. — Ebbene, il dramma d'annunziano, quando occorre, segue scrupolosamente questo precetto. La cura minuziosa ed erudita, con cui il poeta contemporaneo ha studiata la società dugentesca per scrivere la sua *Francesca da Rimini*, non trova forse un naturale riscontro in quella stessa cura, che il Niccolini pose allo studio del Vespro siciliano per il suo *Procida*, o in quella, messa dal Manzoni a determinare le condizioni degli Italiani e Longobardi, per il suo *Adelchi*?... I romantici si preoccuparono, come nessun altro prima di loro, del *colorito locale*; e se il più delle volte, passando dalla teoria alla pratica, lo falsarono fino a renderlo irriconoscibile (il dramma dell'Hugo insegni); ciò non toglie che il D'Annunzio, pur con la sua *esattezza* ed estrema *sensibilità storica*, debba connettersi, per questo lato, ai precedenti: anche quando, tralasciando argomenti

medievali, riproduca, come nella *Fedra*, società e miti classici.

Allo stesso modo, il *senso tragico* che pur abbiam detto profondamente originale nel nostro Poeta, si riconnette a quel larghissimo moto ideale, che in filosofia si chiamò positivista e materialista, fin a poco tempo fa trionfante. Si riconnette, in particolare, a quelle teorie antropologiche criminali, che ebbero il loro massimo esponente nel Lombroso, e che parve per un momento dovessero rivoluzionare tutto, dal giure alla critica letteraria. Esse affermavano, fra l'altro, l'irresponsabilità dei delinquenti, predominando in essi una forza congenita e irresistibile, contro cui vana sarebbe ogni opera di ragione e di volontà; e in generale sostenevano la mancanza di libertà nelle azioni degli uomini, le quali sarebbero determinate semplicemente dalle influenze esterne e dagl'impulsi ed appetiti materiali della carne brutale. Queste teoriche, per cui, in modo diretto o indiretto, veniva ad essere affermata la necessità irriducibile dell'istinto bestiale, nuova e non meno terribile *Ananke*, non ispirarono certamente la Musa tragica del D'Annunzio, ma dovettero probabilmente chiarire e rendere meno inconsapevole il suo genio, propenso per natura a scorgere in ogni uomo la bestia, o almeno il barbaro. La quale relazione parrà meno cervellotica, se si pensi che, per esempio, la *Folla*, che nelle Tragedie han così larga e viva parte, è stata creata senza dubbio

sotto l'influenza diretta della *Psicologia della folla* del Sighele

Altro segno, e questo evidentissimo, del momento storico, in cui il Poeta abruzzese compose le sue opere tragiche, è dato da quel simbolismo, in auge presso alcune letterature settentrionali, che, assolutamente contrario alla *forma mentis* di lui, seppe tuttavia infiltrarsi qua e là, e addirittura accamparsi in due tragedie, producendo i danni che sappiamo. Simbolismo fondato principalmente sull'ideologia del contemporaneo Nietzsche.

I.

Il genio di Gabriele D'Annunzio è essenzialmente [illegible]: quella sua potenza mirabile coloritrice e melodica; quella sua mancanza quasi assoluta d'introspezione e di sentimento morale; quel suo comprendere e sentire piuttosto la carne che lo spirito — ce lo rivelano veramente poeta meridionale, in contrasto con quella severità e sobrietà di forma, con quella profonda ed intima analisi di coscienza, con quell'interessamento ai problemi spirituali, che sono le caratteristiche più evidenti dei poeti settentrionali. Distinzione, questa che non è assolutamente rigida e perfetta, perchè non pochissime sono le eccezioni che le danno torto; distinzione, tuttavia, che ha in sè

molta parte di vero, e che ad ogni modo trova, nel nostro caso, un argomento favorevole e una prova di più...

A noi preme ora rilevare e proclamare l'alta e bella italianità che splendidamente si manifesta nelle tragedie d'annunziane. In esse non soltanto sono presentati sfondi meravigliosi di *paesaggio* italiano — come l'antica e moderna Venezia, nella *Nave* e nel *Sogno d'un tramonto d'autunno;* la marina pisana, nella *Gioconda*; la campagna abruzzese, nella *Figlia di Jorio*; ma anche *ambienti* veri e propri italiani, che riproducono in sintesi tutta una società, con i suoi usi, costumi, pregiudizi, tendenze, con tutte le sue più essenziali caratteristiche: società ancora sopravvivente, come l'abruzzese della *Figlia di Jorio*; o interamente scomparsa, come la dugentesca, della *Francesca* e la primordiale della *Nave*... Di più in esse tragedie, come in ogni altra opera del D'Annunzio, è da ammirarsi la lingua, d'una impareggiabile purezza e luminosità, la quale mostra in lui non tanto il perfetto conoscitore, quanto il grande innamorato della parola italiana, letteraria o popolare, viva o morta.

Per queste ragioni, la tragedia d'annunziana non costituisce soltanto un monumento d'arte, esteticamente mirabile — che, mi pare, dovrebbe bastare! — bensì un solenne e nobile documento

dell'anima italiana. E però il Poeta, pur nella sua esterna singolarità, sente una profonda affinità e solidarietà fraterna col popolo italiano; e però questo deve tributargli quella maggiore gratitudine ch'egli giustamente spera ed attende.

NOTA — Tutte le opere drammatiche *d'annunziane* sono state pubblicate dalla *Casa Editrice Fratelli Treves* — Milano. Ringraziamo vivamente l' illustre Casa che, d' accordo col D' Annunzio, ci ha gentilmente permessa la riproduzione dei numerosi passi citati.

INDICE

SOMMARIO		
DEDICA	pag.	5
PREFAZIONE	»	7
CAP. I. — Il Teatro di G. D'Annunzio rispetto all' opera complessiva del Poeta	»	9
CAP. II. — La tragedia d'annunziana secondo il Poeta e i suoi critici . .	»	35
CAP. III. — Le caratteristiche fondamentali della tragedia d'annunziana .	»	79
CAP. IV. — Le caratteristiche fondamentali della tragedia d'annunziana (*segue*)	»	139
CAP. V. — La bellezza sensibile della tragedia d'annunziana . . .	»	187
CAP. VI. — Le creature drammatiche d' annunziane - I Capolavori . .	»	229
CAP. VII. — La tragedia d' annunziana nella storia del Teatro italiano . .	»	295


COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
0021065195

